من الوجودية إلى التفكيكية

دراسات فى
الفكر الفلسفى المعاصر

دكتور
محمد على الكردى

دار المعرفة الجامعية
٤٠ ش سوتير - الأزاريطة - ت ٤٨٣٠١٦٣
٣٨٧ ش قنال السويس - الشاطبى - ت ٥٩٧٣١٤٦

من الوجودية إلى التفكيكية

دراسات فى الفكر الفلسفى المعاصر

د / محمد على الكردى

١٩٩٨

دار المعرفة الجامعية
٤ شارع سوتير - الازاريطة - الإسكندرية
تليفون: ٤٨٣ ١٦٣

مقدمة

إنَ جُل مانبغيه من نشر هذه المجموعة من الدراساتَ هو أولا: تجميع شتات ماسبق نشره فى بعض المجلات أو الدوريات العربية المعنية بشئون الفكر والثقافة الرفيعة مثل "فصول" و "ابداع" المصريتين و "عالم الفكر" الكويتية و "علامات" السعودية ؛ وثانيا تقديم صورة متسقة ، إلى حد ما ، للقارىء العربى عن أهم تيارات الفكر الفلسفى الغربى المعاصر بعامة والفرنسى بخاصة .

فنحن فى بحثنا عن سارتر و باشلار نتحرك فى إطار المنهج الظاهراتى (الفينومينولوجى(الذى يُعد الركيزة النظرية التى قامت عليها معظم الفلسفات الوجودية. فالظاهراتية - كما سوف نرى - ترتكز على الشعور ، أى على وعى الإنسان ، مهما تكن درجات هذا الوعى ، بنفسه وبكل مايحيط به؛ وهى لذلك تسعى دائما فى كل التقاء بينها وبين التحليل النفسى الفرويدى إلى تجاوز حتميات اللاشعور ودفعاته الغريزية العمياء ، وإن كانت فى الأغلب - لاتقوم إلا بالالتفاف حوله ، وهو مايتضح لنا من حديث سارتر عن "حتمية" الحرية وعن "شوق الوجود إلى الكينونة" ؛ ومن اجتهاد باشلار فى الفصل بين حلم النائم وحلم اليقظة وإقامة نوع من التعارض بين العوامل التكوينية للنص، التى تبدو وكأنها سابقة عليه، وبين الطاقات الابداعية التى يولدها فى تواطئه مع خيال القارىء ، والتى تبدو كأنها لاحقة له .

أما البِنيوية فهى نقيض الوجودية ، وذلك بقدر ما تحاول إزاحة الشعور الإنسانى عن مركزيته لتجعل منه مجرد انعكاس لآليات النسق اللغوى الحامل له. وليس من شك فى أن مفردات هذه اللغة سوف تختلف من مجال علمى إلى آخر إذ قد تكون علاقات القرابة فى "الأنثربولوجيا" أو المؤسسات والنظم الإجتماعية فى علم الإجتماع أومكونات النص فى النقد الأدبى ، إلا أنها لابد أن تنتظم جميعا فى صورة علاقات تمايز واختلاف داخل النسق الكلى السابق على وجودها بالضرورة.

وحينما يصل بنا المطاف إلى التفكيكية نكون قد خرجنا من نطاق البنيوية وما تعتمده من قواعد صورية عامة تقوم عليها علاقات التوازى بين الأنساق لندخل إلى عالم الشتات والتناثر . فالتفكيك ، كما يفهمه دريدا ، ومعظم فلسفات الاختلاف ، هو تقويض للمنطق الغائى والاستمرارى الذى قامت عليه الميتافيزيقا الغربية منذ أفلاطون وحتى هيدجر مروراً بهيجل وهوسرل . ولقد حاولنا كذلك ، بجانب تفكيكية دريدا التى تعمل على تقويض عملية الارتباط العضوى الموروث بين الصوت والمعنى أو الدلالة وعلى التشكيك فى ظاهرة أسبقية الصوت على الكتابة ، الإشارة إلى تجاوز "تفسيرية" بول ريكور و "تفتيتية" ميشيل فوكو للبنيوية . إلا أن فرقا هائلاً يظل قائما بين هذين المفكرين الأخيرين ، وذلك بقدر ماتمثل رؤية بول ريكور نوعاً من الارتداد إلى إيديولوجيا المعنى والمضمون ، بينما يدعونا منهج فوكو إلى كشف كل عوامل الربط الايديولوجى التى نقيمها عن قصد أو غير قصد بين موضوعات الخطاب سياسيا كان أم معرفيا وبين المؤسسات السلطوية الموجهة له .

أما ظاهرة " مابعد الحداثة" ، التى نُعنى بها فى الفصل الأخير ، وهى لاشك الأفق الجديد الذى ينفتح عليه الفكر الأوروبى المعاصر ؛ وهو فكر كما نرى - يقوم على النقد المستمر لأصوله ولا يعرف الانغلاق على نفسه . لاجرم ، من ثم ، أن يكون الفكر الغربى مثل طائر العنقاء الخرافى الذى لايكاد يُنبىء بزواله حتى ينبعث من جديد لا ليعيد ماضيه أو يكرر نفسه فى أنساق دوجماطيقية مغلقة ، وإنما ليطرح على الدوام التساؤلات وليكثر من علامات الاستفهام .

محمد على الكردى

الإسكندرية فى ٨ ديسمبر ١٩٩٦

سارتر وجينيه

أو

الشر والحرية

تقوم دراسة جان - بول سارتر لمؤلفات جان جينيه (١) على مفهومين رئيسيين ، يحاول الفيلسوف الوجودى ابرازهما بطريقة موضوعية ، إلا أنهما - فى الواقع - ينتميان بصفة جذرية إلى صميم فكره الفلسفى . هذان المفهومان هما مفهوما الشر والحرية . لذلك نحن نريد ، من خلال هذه الدراسة ، أن نقدم قراءة سارتر لجينيه فى اطارها الحقيقى وهى فلسفة سارتر نفسها ورؤيته للوجود ، وهذا أمر - لا شك - يسترعى انتباه معظم الدارسين لمؤلفات هذا الفيلسوف الخاصة بالأعمال الأدبية وأهمها مؤلفاته عن بودلير وجينيه وفلوبير .

إننا نريد أن نقول بصدد هذه الدراسة عن جينيه إنه إذا كانت فلسفة سارتر تقوم فى جوهرها على الحرية ، وإذا كان دور الفيلسوف هو رفع الحجب عن هذه الحرية ، وأهمها حجب « سوء النية » La mauvaise foi و « روح الجد L'esprit de sérieux بالنسبة للفرد وحجب « الاغتراب » (L'aliénation) بالنسبة للانسان فى مجتمع « الممارسة - الجامدة » (Lé pratico - inerte) واستثمارها بطريقة تتفق وحركة التاريخ وتؤكد خلاص الانسان فى المستقبل ، نظراً لأن المستقبل هو أسمى الموجودات قاطبة لارتباطه بعالم الامكان. فان الشر ، الذى يشكل حجر الزاوية فى مؤلفات جان جينيه ، ليس غريباً على فكر جان - بول سارتر إذ أنه ملازم للحرية ملازمة الظل للانسان - إن صح هذا القول - ومذكر بها كما يذكر الظلام بالضياء . (٢)

ان الشر ، فى العالم القيم السارترية ، لا يمكن أن يقوم بدون الحرية ، كما أن الحرية لا يمكن أن تقوم بدون امكانية الشر ، إذ أنه إذا لم يكن للشر معنى إلا بالنسبة للخير ، أى فى حدود النسبية ، فان الحرية ، وهى حقيقة «الموجود - لذاته» (Le pour - soi لا يمكنها أن تتضوع إلا فى عالم السلب الخالص . بعبارة أخرى ، يتصور سارتر فكرتى الشر والحرية كقوتين سلبيتين لا يمكنهما التحول إلى إيجابية الوجود إلا بعد فعل التجاوز ، وإذا كان التجاوز السارترى لا يقوم على قيم مفارقة لأنه مرتبط فى جوهره بأخلاقيات تتحقق من خلال التاريخ ، فان الفيلسوف يرفض مبدأ المطلق الذى يجمد الخير ، فى نظره ، فى صورة القاعدة أو القانون ، وبالتالى يجعل

من الشر فعلاً ملازماً بالضرورة للحرية ؛ بل ان الشر حرية في جوهره بقدر ما هو ثورة وخلق وابتكار . أضف إلى ذلك ، أن الشر ، الذى يعد قوة من قوى الرفض والاحتجاج الكبرى ، لا يمكن أن يوجد فى عالم المطلق لأنه ، مثل الخير تماماً ، لا يكتسب أية قيمة أو معنى خارج الزمان البشرى ؛ بل ان الشر ، أكثر من الخير نفسه الذى ينتمى لطبيعته إلى النظام ، هو التاريخ ذاته أو محركه لأنه عنصر تغيير وتحول . لذلك كله، فالشر المطلق أو الشر من أجل الشر لا وجود له فى عالم الواقع فهو تماماً ، كالخير المطلق ، عنصر من عناصر الخيال وقوة من قوى « التعديم » (néantisation الملازمة للحرية . وإذا كان الأمر كذلك ، فان « مشروع» جينيه في تمجيد الشر المطلق يعد أقرب إلى عالم الفن والأدب ، أى عالم الخيال ، منه إلى دنيا الواقع والتاريخ .

ان الحد الحاسم فى حياة جان جينيه يقع ، كما يبدو ، بين السنة العاشرة من عمره والخامسة عشرة ، إذ يفصل هذا الحد إبان هذه الفترة بصورة قاطعة وأليمة بين ماضيه وحاضره : بين ماض تسود فيه البراءة والطهارة ، وبين حاضر كئيب يموت الطفل فيه ويولد اللص . وليس من شك فى أن هذا الموت الرمزى للطفولة سوف يشكل ، بالنسبة لكاتبنا ، لحظة القدر المقدسة الرهيبة التى لا يكل من الحنين اليها ومن إحيائها فى أشكال أبداً متجددة (٣) . ويقول لنا سارتر فى هذا الصدد : « بعد أن يتوفى جينيه فى سن مبكرة ، يظل يحمل بين جوانحه دوار اللحظة المشئومة ويتوق إلى الموت من جديد . أنه يستسلم ، بين حين وآخر ، لأزمات مطهرة تبعث اللحظة الساحرة الأولى وتسمو بها : على هذا النحو ، تتكرر لديه أمام الجريمة والاعدام والشعر والنشوى الجنسية واللواط مفارقة السابق واللاحق . » (٤)

لقد كان جينيه « الطفل » ، قبل أن تمزق الجريمة كيانه ، يعيش فى حالة من السعادة والنعيم تمليها عليه البراءة والطهارة وتحكمها خلجات الضمير الساذج المطابق لذاته ولكن فى حالة من الشفافية التامة مع الآخرين . فلقد نما فى بيئة ريفية وعاش سنوات عمره الأولى فى كنف نظام يقوم على الملكية ولا يتأكد فيه الوجود الأصيل الا بالامتلاك . (٥)

ان الوجود يتشكل ، في هذه البيئة التي تسودها قيم الارث والملكية ، على أساس من اعتقادات الآخرين وآرائهم ، ويكون نتاجاً لظروف المعاش الموضوعية أكثر من ارتباطه بأية اعتبارات شخصية أو ذاتية . بعبارة أخرى ، يكون الوجود هنا أقرب إلى ما يسميه سارتر الموجود - في - ذاته (L'en - soi) الذي يعبر عن حالة التموضع والشيئية منه إلى الموجود - لذاته ، وهو الوجود الواعي المدرك لذاته الذي تجاوز حالة التطابق التام والامتلاء التي تميز الاشياء . ومن هنا يشعر جينيه الذي تحددت ملامح شخصيته وفقاً لمعايير الملكية ، بأنه بسبب طفولته الفقيرة المعدمة ، لا شئ ، بأنه مخلوق هوائي لا جذور له ولا انتماء . ولكن هل في مقدور جينيه أن يعيش في هذا الفراغ الجديد - المرادف للحظة الصحوة - الذي يقضي عليه بالعدمية نظراً لافتقاره إلى الملكية ؟ كلا ، لأنه وفقاً لسيكولوجية سارتر الظاهراتية (٦) ، لا يستطيع أي شعور أن يعيش في حالة سلبية ، لأنه في جوهره فعل الحرية نفسها ودفعتها المتوجهة إلى العالم لتشكيله وتزويده بالمعاني ، ومن ثم يتفتق لجينيه مخرجان يسمحان له بالتغلب على نقيصتيه الرئيستين : نقيصته في الوجود ونقيصته في الامتلاك . ان المخرج الأول ، الذي سيتيح له سد فراغات الوجود ، سيكون تقليد « القداسة » ، أما الثاني ، الذي يمكنه من تجاوز وصمة السرقة ، سيكون قبوله بمحض ارادته القيام بدور اللص مع تفخيم نقائصه ومثالبه .

ان الأمر الذي يستهوي جينيه في ظاهرة القداسة هو تناقضها المزدوج مع الطبيعة والمجتمع إذ أن القديس شخص يذر الدنيا ومن عليها ليتبع المسيح . وليس من شك في أن اذلال النفس ، وتعذيب الجسد طواعية لا كرها أمران يعدهما جينيه ضرباً من الثورة « المعكوسة » ولونا من الرفض « المازوكي » . بالإضافة إلى ذلك ، يوضح لنا جينيه هذا الموقف قائلاً : « أن إعادة الحديث عن القداسة بمناسبة السجن والاقصاء سوف يجعل أسنانكم تصطك لأنها لم تألف الاطعمة الحامضة . ومع ذلك، فالحياة التي أحياها تتطلب ألواناً من هجرة متاع الدنيا قريبة الشبه من تلك التي تطلبها الكنيسة من قديسيها . أضف إلى ذلك أن القداسة تفتح عنوة بابا يطل على

عالم الخوارق . ويمكن التعرف على القداسة كذلك من خلال قيادتها لنا إلى السماء عن طريق الخطيئة . » (٧) أما بالنسبة لعملية السرقة ، فان جينيه يعدها نوعاً من التملك الرمزى ، ويزعم سارتر أن جينيه حينما يسرق لا ينشد خرق القانون وإنما يسعى إلى التوحد مع الآخرين والاندماج فى جماعة الملاك . ولا شك أن جينيه يعثر هنا بفضل هذا الالتباس وهذه الازدواجية على وسيلة تؤكد توازنه النفسى وتبقى على وحدة شخصيته ، إلا أن الأقدار كانت له بالمرصاد : إذ هناك مصيبة نكراء فى انتظاره ألا وهى نظرة الآخرين .

ان نظرة الآخرين ، هذه النظرة الثابتة المطمئنة لجماعة الملاك ، تفاجئ جينيه وهو يسرق ، وإذ بها تجمد أوصاله وتثبت كيانه الجديد القائم على اللصوصية ، وتضع حداً فى الوقت نفسه لحياة سعيدة هادئة غافلة . ان جينيه يكرس لصاً وهو فى العاشرة من عمره ، الأمر الذى يدفعه - بعد اكتشاف حقيقته من قبل الغير - إلى اتخاذ موقف موضوعى ، وذلك بتحويله مما كان عليه فى ذاته ولذاته إلى ما سيكون عليه بالنسبة للغير . ان حقيقته كسارق تتجلى له فجأة كما لو كانت وحياً انبثق أمامه أو الهاماً تكشف له ليدله على « جوهره » الاصيل الثابت ، فهو وان كان قد سرق فلأنه كان يحمل بين جوانحه طبيعة شريرة ترجع إلى ما قبل ولادته . لقد أصبح جينيه ، من الآن فصاعدا ، أمام نظرات الآخرين وقريباً أمام نفسه ، تجسيداً للخطيئة ووجوداً حياً للشر ، فلقد كان كل شئ ، ممكنا قبل فعلته النكراء ، أما الآن فلقد « زود بطبيعة وحرية مذنبة وقدر . » (٨)

لقد أصبح جينيه ، بعد ادانته باسم الاخلاق ، « التقليدية » التى أتم استيعابها وأحسن استبطانها ، القاضى والمتهم والشرطى واللص على السواء . فهو ، بعد تصدع ضميره ، يقبل الصورة التى يرسمها له الغير كما لو أنها حقيقته الشخصية النابعة من داخله : هذه الصورة تحدده كشئ منفر وكريه وتقدمه فى هيئة الشرير أو « الآخر » فالشرير ، فى نظر الناس ، هو دائماً الآخر . أنه يقبل هذا الحكم ويشاطره كما لو أنه يخص شخصاً غيره ، بل هو يذهب أبعد من ذلك إذ نراه يغرم بقضاته

الذين يحددون هويته على هذه الشاكلة لأنه ، فى الواقع ، قد اتحد مع المجتمع الذى يدينه وقبل حكمه الذى يموضع ذاته ويشيئها . ان جينيه يمثل الشر اذن لأنه الآخر الذى يخالف ما هو كائن وموجود . ولا شك أن الآخر يفترض ارادة هدم وتدمير لا يمكنها أن تظهر الا بعد الوجود أى بعد استقرار النظام ، ولكن إذا كان الخير والشر متعاصرين فى نظر سارتر ، يمكن القول بأن الشر هو : « وجود اللا - وجود ولا وجود الوجود » ، أنه السلب . يقول سارتر « اذا كان الشرير بالطبيعة والجوهر ، فهو شخص يدفعه القدر ، مهما كانت الأمور ، إلى الإيذاء دائماً ، هو حر لارتكاب الشر ، والأسوأ مؤكد دائماً بالنسبة له . » (٩)

ان الشرير ، بالنسبة لسارتر ، يمثل الجانب البغيض من نفوسنا ، هذا الجانب الذى نلفظه ونسقطه على شخصية الآخر ، الأمر الذى يتيح لنا أن نموضع هذه الغواية التى تستحوذ على ألبابنا وأن نشئ هذا الامكان الذى يتجلى لنا فى أجمل صوره وأوسع احتمالاته . ان الشرير ، وما يصاحب انبثاقه فى النفس من خلجات غريزية ، يفجر لدينا ألواناً خبيثة من الحرية والغواية والإغراء التى لا تكف عن التسلط على مخيلتنا إلا أننا غالباً ما نكبتها فى ثنايا اللاشعور ، أو نجسدها فى صورة شخص كريه ينعته الناس فى مختلف المجتمعات بنعوت عدة مثل اللقيط والغريب والمجرم وابن الحرام ، ويقول سارتر موضحاً هذه الفكرة : « ان الشر ينتج أساساً عن الخوف الذى ينتاب الرجل الفاضل أمام حريته ، لذلك هو نوع من الاسقاط والتطهير . هو دائماً اذن متشئ . » (١٠)

ولما كان جينيه قد اقتنع بأنه الشرير ، نراه يحاول جاهداً التطابق مع هذا الكائن الغريب الذى قطن بين أحشائه والاتحاد مع هذه الصورة المتموضعة للآخر فى دخيلته، وهكذا يستطيع جينيه ، بنوع من الحدس أو الإدراك المباشر ، أن يعيش فى سريرته صورة الشرير الذى يمثله بالنسبة للغير أولا وبالنسبة لنفسه أخيراً . ان هذا الموقف الدال على الاغتراب ، أى فقدان حقيقة الذات ، يجعل من جينيه « كائناً - متشيئاً » كائناً أنثوياً ، الأمر الذى ظهر بجلاء فى كلفه باللواط . إلا أن هذه

الأنوثة لن تعبر لديه عن موقف دائم إذ أنها سترتبط لديه ، فى الواقع ، بفترة المراهقة وهى فترة التأثير والتشكل الكبرى لدى الانسان . من ثم يكف صاحبنا ، حينما يبلغ مرحلة الرجولة ، عن الوقوع تحت تأثير المجرمين ويقول معبراً عن ذلك : « إذا كانت خوارق الأشياء، هذه الفرحة التى ترفعنى إلى قمم مورقة من الهواء النقى ، تنشأ فى السجن من اتحادى بوجه خاص بعتاة المجرمين الذين يرتادونه ، فاننى حينما أصبحت « ذكراً » فقد المجرمون رونقهم وبهاءهم . » (١١)

لا جرم أن تموضع الإنسان هو أن يكون كما يريد له الناس أن يكون ، وأن يصبح وحيداً بغير اتصال ممكن مع الغير ، ففيم الكلام اذن وفيم الكتابة بالنسبة لصاحبنا ؟ ان الكتابة هنا ، فى رأى سارتر ، لها وظيفة محددة : فهى لا تقيم اتصالاً بينه وبين الناس أو تنشد تبرير سلوك أو موقف معين ، أنها فى واقع الأمر تؤدى وظيفة نرجسية ، إذ ان جينيه يسعى عن طريق الكتابة إلى تخليد عذابه وآلامه ويبغى ترجمة معاناته إلى كلمة سحرية تبلور حياته وكيانه جميعاً . أن جينيه يقرر ، بعد ادانته والتصاق هوية اللص بشخصه ، أن يقلب الادوار وأن يقبل مسئولية وضعه الجديد كما لو أن قبوله أو رفضه يغيران من الأمر شيئاً . ويحلو له أن يقول بصدد الجريمة وهولها : « ان الوسيلة الوحيدة لتجنب هول الهول هو أن تلقى بنفسك فيه . » (١٢) إلا أن اعتناق مبدأ الشر فى هذا الموقف لا يعبر عن ارادة حرة بالقدر الذى يعبر عن ثورة المضطهد اليائس ، فمن الواضح أن موقف جينيه هنا هو رد فعل العاجز الضعيف الذى حاول انقاذ ماء وجهه بأيسر الوسائل بعد عجزه عن تغيير الوضع القائم .وعلى هذا النحو يستبدل جينيه الحياة الفعلية بحياة خيالية وهمية وما أعمق قوله فى هذا المعنى : « ان الحقيقة ليست من شأنى . ولكن على أن أكذب لأكون صادقاً ، بل وعلى أن أذهب أبعد من ذلك . » (١٣)

يحاول جينيه أن يتطابق ، من الآن فصاعدا ، مع الفكرة التى يرددها الناس عنه، وأن يقترب بقدر الامكان من الصورة التى يعتقد بأنها تمثل جوهره الأصيل . ولا شك أن هذا الموقف الارادى يتضمن تركيباً شعورياً قائماً على القصد

والتوجه (L'intentionnalité) كما يشمل تجاوزاً ذاتياً للموضوع ، فكياننا ، كما يذهب سارتر ، لا يتطابق تماماً مع ذاتنا اذا علينا أن نتصوره أو نتخيله بطريقة ما . نحن دائماً فى موقف التساؤل بالنسبة لذاتنا ، كما يقول بحق . لذلك يجب على جينيه إذا أراد أن يطابق صورة كيانه مطابقة تامة أن يطرح على بساط البحث منهجه أو طريقته فى الوصول إلى هذا التطابق . ومع ذلك لا يمكن اعتبار هذا «الكيان» الذى ينطلق جينيه بحثاً عنه مجرد أثر سطحى أو رد فعل لاتهامات الآخرين ، على العكس من ذلك ، ان هذا الكيان هو نتاج مركب لثقافة عميقة الجذور ، أو هو كما يقول سارتر : «جوهر بالمعنى الذى يتحدث فيه ديكارت عن الجوهر المفكر ، انه روحه أو المبدأ الموجه لسلوكه ، انه « الانتيليخيا » (واقعه الاكمل) الخاصة به أو شخصه بالمعنى اللاتينى للكلمة ، أريد أن أقول القناع أوالدور الذى حدد حركاته وردوده من قبل ، انه الآخر أوْزارٌ مسلط عليه ؛ انه شعور ، كما هو الحال عند علماء التحليل النفسانى ، يقترح ويأمر ويراوغ ويبطل كل الاحتياطات التى تؤخذ ضده . » (١٤)

ولما كان هذا الكيان ذا طبيعة ثابتة ودائمة ، فان قيمته قائمة فى ذاته: هو فى الوقت نفسه الباعث والغاية والواقع والواجب . لذلك كان على جينيه أن يشبهه إلى أقصى حد ممكن وألا يبتعد عنه قيد أنمله . أى أن يتمتع بحريته ويؤكد ذاته باقامة مسافة أو بعد بينه وبين كثافة الأشياء وعتمتها فى نفس الوقت ؟ ان هذه الازدواجية بين الكينونة (l'étre) وبين الوجود (L'existence) ، بين الموضوع والذات تقوم هنا على مبدأين : الأول يتصل بارداة الكينونة ، والثانى بارادة الفعل .

ان ارادة الكينونة هى الرغبة « الانطولوجية » التى يتطابق فيها الوجود الفعلى مع الوجود المدرك لذاته تطابقاً تاماً وشاملاً . على هذا النحو ، يرغب جان جينيه فى أن يكون اللص - مع ما تقتضيه هذه الكينونة من ملاء عند سارتر - وفى أن يكون واعياً بذلك مدركاً له ، الأمر الذى يجعل من أفعاله وسلوكه مجموعة من الصفات المتضمنة فى ماهية ، تماماً كما تتضمن الماهية الوجود فى فلسفة سبينوزا ،

ويرى سارتر فى هذا الموقف حالة أشبه بحالة الصوفى السلبية لأنها حالة انتظار وتوقع للمعجزة وان كانت ، مع ذلك ، تدعو إلى قليل من الاستعداد والتأهب لاستقبال اللحظة المقدسة التى تبشر بها . إلا أن وقوع المعجزة أمر صعب المنال عند سارتر ، لأن الملاء الذى يحلم به الإنسان ، ملاء الذات التى تتطابق فيها ماهيتها مع وجودها ، لا يتحقق أبداً ، وإلا صار الانسان كائناً متموضعاً لا ارادة له ولا خيار. وبما أن ذات جينيه هى فى قرارها نوع من اللا - وجود لكونها نزعة خالصة إلى الشر ، فهى أبداً معلقة ولا أمل لها فى الاتحاد بعالم الكينونة . لذلك نرى هذه الذات ، فى آخر الأمر ، مضطرة إلى بذل مزيد من الجهد وإلى تقديم الفعل على التوقع والإنتظار ، ومن ثم تتولد عند جينيه ارادة الفعل وتحتل مكان الصدارة بدلاً من ارادة الكينونة .

ترتبط رغبة الفعل بقوة الارادة وديناميتها ، ويتلخص الموقف بالنسبة لجينيه فى أنه يريد ما أراده الغير له ، وفى أنه يقبل راضياً بل ومغتبطاً المصير الذى حدد له . بعبارة أخرى ، على جينيه أن يريد الشر لأنه جوهره وواقعه ، وحرى به كذلك أن ينزع إلى «الكمال» فى الشر لأنه كلما أفلح فى بث المزيد من الهول والاستنكار حواليه اقترب من جوهره الشرير وطبيعته البغيضة . بل وجدير به ، إمعاناً فى الحرص والتأكد ، أن يسبق هذه الطبيعة وأن يعطيها الفرصة كاملة لتحقق نفسها فى أتم صورها . على هذا النحو ، سوف تقوده هذه الطبيعة الشريرة إلى ارادة الشر من أجل الشر ، وإلى التهالك على الجريمة والتبجح بارتكابها بطريقة تكاد تبلغ حد التهكم والاستهزاء . ولقد عبر الكاتب عن هذه المعانى جميعاً فى الصورة التى رسمها للقاتل « بيلورج » قائلاً : « ان القاتل شخص يرغمنى على احترامه ، لا لأنه مر بتجربة نادرة ، ولكن لكونه ينتصب فجأة فى صورة اله على عرش ، وان كان هذا العرش مصنوعاً من ألواح متحركة ، أو قائماً فى الهواء اللازوردى . اننى أتحدث ، بالطبع ، عن السفاح الواعى ، بل الساخر المتهكم الذى يأخذ على عاتقه قبض الأرواح من غير أن يستند إلى أية سلطة من أى نوع كانت ، فالجندى الذى

يقتل لا يتحمل مسئولية ما ، ولا المجنون أو الغيور أو الشخص المتأكد من الحصول على الغفران . أما الرجل الموصوم الذى يقف متردداً لحظة قبل أن يلقى بنفسه ، مثل مكتشف غريب ، فى قرار بئر ، موثق الرجلين فى قفزة تكاد تثير الضحك من فرط جرأتها ، فعلى العكس من ذلك .. » (١٥) ولكن ، فى نهاية المطاف ، ماذا يريد جينيه بهذا المثل الزائف المضلل ، وما هى المعانى التى يريد أن يضمنها هذا الحكم اللاأخلاقى ؟ أنه يريد فقط أن يؤكد مسئوليته أمام العالم ، وأن يثبت حرية اختياره لمصيره فى مجتمع الجريمة والمجرمين . ومع ذلك ، كيف يريد إنسان مصيره وقدره وهما نقيض الحرية والاختيار ؟ وكيف يتصرف وفقاً لذلك من غير أن يؤكد ذاته كموضوع ومن غير أن يفرغ أفعاله من مضامينها ويحولها إلى مجموعة من الحركات النمطية والاشارات الثابتة ؟

حينما يلقى بجينيه فى غيابة السجن ، نراه موزعاً بين عالمين ، عالم الطباع والتقاليد البرجوازية التى راح ضحيتها وعالم عتاة المجرمين والأشرار الذين يحقرون من شأنه ويستأثرون باعجابه فى الوقت نفسه . ولما كان جينيه عاجزاً عن الاستئثار بحبهم وصداقتهم ، نراه يشرع فى حبهم من جانبه وفى القيام بدور المرأة العاشقة المعذبة . إلا أن جينيه لا يبحث ، فى الواقع ، هنا عن تبادل الحب والهيام وإنما يسعى ، من خلال هذا الموقف المهين ، إلى الاستمتاع بذاته ومطابقة كيانه عبر الآخر. يقول سارتر فى ذلك :«ان الحب طقس سحرى يسلب فيه العاشق كيان المعشوق ويمتزج به . » (١٦) وليس من شك فى أن الآخر ، الذى يلعب دور الوساطة بالنسبة لجينيه ، ليس إلا صورته نفسها وقد تجسدت فى هيئة رجل شرير قوى يمثل الشر ويجسده بين الناس . ان «الآخر» يتمثل هنا فى صورة المجرم الأسطورى الذى يعد بمثابة تمجيد وتعظيم للقوى اللا - اجتماعية . وبما أنه يقوم بدور الوسيط للشر على هذه الأرض ، فانه يسمح لكاتبنا بالاتصال من خلاله بجوهر الشر ومصدره الأول ، فالآخر ، الذى يحمل علامات دالة وسمات مميزة تكرس اختياره من قبل آلهة الشر ، يجسد هذا الجوهر أفضل تجسيد وأصدقه ، وإن ضميره ليبدو لنا من جراء

ذلك ، معتما كثيفا فهو وحش كامل أو ، أن أردت ، تمثال من الرخام البارد الذى لا يعرف عاطفة أو شعوراً .

ان هذا المجرم « المثالى » الذى يبعث الاقدار من لحودها ويبث فيها من طاقاته المتجددة الجياشة روح الحياة ليس فى واقع الأمر الا صورة معكوسة للحرية الإيجابية البناءة وان كان يمثل ، بالنسبة لجينيه ، قمة الحرية فى عالم الشر والسلبية . أضف إلى ذلك أن هذه الحرية التى ترتبط بالأقدار هى أقرب إلى الرمز منها إلى الحركة الفعلية أو العمل المؤثر ، لأنها تقرر واقعا وتمثل اختياراً مسبقاً ، من ثم تكتسب أفعال المجرم المثالى ، فى نظر جينيه ، صفة جمالية ومسحة من الشاعرية الخطيرة التى تشبه فى فعلها أثر الخمر على شارب غض الاهاب. يقول جينيه فى رواية «معجزة الوردة»: «ان جرائم» هركامون « - قتل البنت الصغيرة سابقاً وقتل الحارس مؤخراً - سوف تبدو أفعالاً غبية . إلا أن بعض الزلات اللسانية التى تظهر فجأة فى الجملة تلقى الضوء على كوامن نفوسنا . اذ أن الكلمة المفاجئة سرعان ما تصبح أداة يتدفق منها الشعر وتعبق بها الجملة . ان هذه الكلمات تشكل خطراً على الفهم العملى للخطاب . وهكذا فى الحياة بعض الفعال ، فالأخطاء أحياناً - وهن فعال - تفجر الشعر . إلا أن جمال هذه الفعال لا يقلل من خطورتها . أنه من الصعب على ، بل ولا يليق بى أن أعرض هنا حالة «هركامون» العقلية ، فأنا شاعر أمام جرائمه ولا أستطيع أن أقول إلا شيئاً واحداً ، وهو أن جرائمه تبث من الروائح الزكية ما يعطر سيرته وذكراه واقامته هنا إلى أخريات أيامنا . » (١٧) ان المجرم ، الذى يبرز فى هذا الاطار المثالى قريب الصلة ، فى نظر سارتر ، بشخصية القديس إذ أن كليهما يتهالك على الموت : المجرم باندفاعه نحو الجريمة والقديس بتكالبه على التضحية . وفى كلتا الحالتين يكرس الموت قدراً : فالموت ، هذه النهاية الحتمية للبطل المأسوى ولكل حادث جلل ، يحول المجرم ، كما يحول القديس ، إلى شئ نادر، ويحيطه بهالة من الإجلال والوقار والهيبة .

ولما كانت هذه الصورة المثالية للمجرم هى التى تستحوذ على اعجاب جينيه وتقديره ، كان لزاماً على هذا المجرم « المثالى » أن يحتفظ تجاه صاحبنا بكثير من الكبرياء وعدم الاكتراث حتى لا تضيع مهابته وحتى لا تلقى الألفة بعض الظلال على قوته وجبروته . لذلك نراه يكتسب صفات الرجولة والفحولة جميعاً ومنها القوة الجنسية الخارقة ، إلا أن هذا ليس معناه أن جينيه ينشد فى علاقات الشذوذ والإنحراف التى يقيمها مع هذا المجرم المضخم المفخم ضرباً من المتعة أو لوناً من اللذة الخبيثة الملتوية . على العكس من ذلك ، أنه يبحث عن الآلام والعذاب : عذاب الجسد والنفس معاً . يقول جينيه معبراً عن أحاسيس بعض أبطاله فى هذا الصدد: «أن كولا فروا وغيفين ، المعروفين بذوقهما المرهف ، مضطران دائماً إلى حب ما يبغضان ، وهذا ما يشكل قداستهما بعض الشئ لأنه لون من التضحية بالذات . » أن هذا الألم ينتهى بموت الذات وفنائها الذى يوافق فى واقع الأمر ، نقطة الإشباع عند الآخر ، إلا أن الموت المرجو - موت الرغبة بتحقيق اللذة - لا يتم ويبقى العاشق على ولهه وشبقه : فالآخر ، أى المعشوق ، موضع رغبة ابداً متجددة ، لأنها لا تكاد تتحقق وتذوى حتى تولد وتترعرع من جديد ، الأمر الذى يحيط المعشوق بهالة من المثالية البعيدة ويجعل منه مصدراً لليأس والأمل على السواء . ان المعشوق ، أو الآخر ، يصبح مصدراً للأمل بالقدر الذى يخيل فيه للعاشق أنه سيعثر على ذاته فى الاتحاد معه ومصدراً لليأس بالقدر الذى لا يمكن فيه لأية مساواة أو مطابقة أن تتحقق بين العاشق والمعشوق .(١٩)

إن عالم السجون يتميز ببروز فئتين من المجرمين : فئة الجبابرة العتاة وفئة الضعفاء الاذلاء . تضم الفئة الأولى المجرمين الحقيقيين ذوى القلوب القاسية والطباع الفظة الغليظة الذين يتميزون ، فى نظر المستضعفين أمثال جينيه ، بالتفوق الطبيعى والقوة الواضحة المفحمة، وهى صفات تدل عليها سمات ملموسة وعلامات بارزة . إلا أن هؤلاء المجرمين لا يبرزون بقوتهم الجسدية والعضلية فحسب ، بل وبألوان من القوة «المعنوية» التى يكتشفها الكاتب الولهان فى قدرتهم الخارقة على

تحمل الصعاب والمشقات وفى ثقتهم البالغة بأنفسهم ، وأحياناً - وهنا تكمن قمة المفارقة - فى خيانتهم لاعز أصدقائهم ، ويشير جينيه إلى هذه السمة الخبيثة على لسان احدى شخصياته فيقول :« قد يحدث أننا نمل موقف الخارج على القانون مع ما يتسم به من بطولة وتوتر فننضم إلى جانب الشرطة حتى نلحق ، بالإنسانية السلبية.» (٢٠)

أما الفئة الثانية ، فهى تضم المستضعفين وصغار المجرمين الذين يتميزون بالليونة والرخاوة ، ولقد وافقت هذه الصفات «الأنثوية» مرحلة المراهقة عند جينيه وهى المرحلة التى كان يخضع فيها لسيطرة عتاة المجرمين . ويقرن سارتر خضوع الضعفاء للأقوياء فى ظل هذه الظروف بولاء التابع لسيده فى النظام الاقطاعى ، إلا أن هذا الولاء لا يخلو ، مع ذلك ، من المرارة والغصة لارتباطه ارتباطاً وثيقاً بحالة السيد : فهو يقوى بقوته وحميته ، ويخبو بفتوره وارتخائه . وغالباً ما ينتهى هذا الاحساس ، فى تأرجحه بين الإعجاب الشديد والإنسحاق أمام القوة ومن الغيظ الشديد والحقد المتأجج إثر فتورها ، إلى نوع من العطف والحنان الذى يغمر العاشق ويتيح له تخطى حالة الإحباط وخيبة الأمل التى منى بها . فالإنسان ، كما يقول سارتر ، مهما بلغ من الجمال والقوة أو من الفظاعة والبشاعة ، لا يمكنه أن يتحرر نهائياً من اسار الآخرين . (٢١)

وإذا كان التقاء الذات بماهيتها عبر الآخر أو إحياء النفس بالفناء فيه تعد من الأمور الصعبة أو المستحيلة فإن هذه الإستحالة عينها هى التى تحرر «جينيه» من أوهامه ، وهى التى ترده فى عنف وخشونة إلى وحدته الأولى . ومن ثم يبرز شقاء الكاتب ، من جديد ، إلى السطح : فما الفعل ؟ وأى طريق يسلك ؟ أنه سوف يسعى إلى تبديل « شاهده » كما يذهب سارتر . فى البداية كان جينيه يريد ادراك ذاته بطريقة موضوعية عبر الآخرين ثم العثور على هويته وطبيعته فى نظرتهم اليه ، وأخيراً التوحد بالصورة التى يرسمونها له . أما الآن ، فهو يود أن يكون قديساً وشهيداً ، أى « موضوعاً أمام شاهد مطلق » كما يقول سارتر . والشاهد المطلق ،

هو الله .إلا أن الألوهية تمثل هنا ، بالنسبة لجينيه ، نوعاً من الحلول الخارقة أو ضربا من المعجزات التى قدر لها أن تنقذه من عالم الانسانية البغيض . على هذا النحو ، ترتسم صورة جينيه الجديدة فى هيئة انسان معذب يلاحقه مجتمع ظالم بكل ألوان القهر والإستعباد . وإذا كان الله قد كتب عليه العذاب والشقاء فى هذه الدنيا ، فلأنه يبتليه فى جسده ونفسه حتى يصطفيه ويطهره ويرفعه إلى مرتبة القديسين. (٢٢)

إن هذا التحول من الإجرام إلى القداسة يبرز لنا الطابع الجدلى لاغتراب جينيه . فنحن نراه ، فى البداية يبحث عن الفناء فى الآخر أملاً فى العثور على ذاته وجوهره الأصيل من خلال تجربة الحب . إلا أن الحب الاقطاعى الذى يكرسه جينيه للآخر ينتهى بسلب هذا الأخير كل إحساس وشعور ، فالآخر لا يستأثر بالحب والتقدير إلا بالقدر الذى يعلم فيه جينيه علم اليقين أن حبه عطاء خالص وولاء بذل وتضحية بلا مقابل . ومن ثم يتحرر جينيه لأن جنوحه إلى التفانى ونزوعه إلى العبودية بمحض ارادته من الأمور التى تجعل من الآخر أداة طيعة ومعبراً سهلاً للوصول إلى غايته . باختصار ، ان الارادة التى كانت تجعل من جينيه موضوعاً سوف تحوله ، من الآن فصاعداً ، إلى ذات والآخر إلى موضوع ، وسوف يتمخض عن ذلك حصول جينيه على حريته التى كانت تخفى ، فى قرارها ، رغبته فى الوصول إلى الكينونة وسكونها المطمئن المريح . بيد أن هذه الحرية المستردة سرعان ما تصبح عبئاً ومصدراً للقلق . لذلك يندفع جينيه نحو حتمية أخرى : انه سوف يصبح واحداً من شهداء الإنسانية أو قديساً من القديسين الذين اصطفاهم الله وقربهم إليه . إلا أن هذا المخرج الجديد ، الذى يقود إلى عالم الكينونة ، سوف ينتهى للأسف إلى الفشل إذ أن أى شعور لا يمكنه أن يتطابق تماماً مع نفسه وإلا فقد طابعه كشعور . ماذا تبقى اذن ؟ لم يبق إلا طريق الفعل .

إن الفعل يمثل اختباراً لارادة جينيه والزاما لحريته، كما يعبر ، من جهة أخرى ، عن الجانب الدينامى لشعوره . إلا أن ممارسة الشر تقود ، مع ذلك إلى

اللاوجـود (٢٣) ، لأن الشـر لا يمكن أن يكون فى هذا المقـام إلا نوعـاً من الحـرية المغتربة، فالشر هو حكم الآخر وهو الصفة التى يطلقها رجل الخير على فعل المجرم . لذلك لا يمكن للشـر أن يصل إلى مـرتبـة الإيجاب أو إلى اسـتـقـرار الكينونة ، لأنه نقيض الخير على الدوام . ان الخير ، مهما فعل جينيه ، يبقى الأساس والبداية . ويقول سارتر فى هذا الصدد :« أكبر الشرور هو أن تعرف الخـير بوضوح وأن تولد طيـباً مثل أى مخلوق بشرى ثم ترفض هذا النور وتنغـمس عـمداً فى الظلمات . » (٢٤) لذلك جرى العرف على أن الشرير الحقيقى هو الذى يرتكب الشر لينقض الخير ، أما إذا ارتكب الشر تلذذا به أو بدافع العاطفة الخالصة فهو لا يعد شـريراً وإنما رجل مريض أو معتوه خطير .

ان ارادة الشر عند جينيه هى ارادة العذاب ورغبة فى تجاوز الأهوال التى يثيرها بالانغماس فيه . يقول الكتاب :« لكى تفلت من الهول ، عليك ، كما قلنا ، أن تنغـمس فـيـه حـتـى العـينين . » (٢٥) ولاشك أن هذا الانغـمـاس الارادى فى الشـر يعطى جينيه إحساساً بالحرية ، لأنه إذا كان الخير هو الأساس والقاعدة الموضوعية العامة ، فان الشر يصبح الإنحراف والعلامة المميزة للحرية الفردية .ان الشر هو غواية الحرية ، كما يذهب سارتر بحق . غير أن الشر ، فى الواقع لا يتجاوز نطاق الحرية الزائفة التى لا تولد إلا سراباً وأوهاماً . يرتبط الشر هنا اذن بعالم الخيال ، ومن ثم تقوم الحرية الفردية ، التى تتحقق من خلال الشر ، برد جينيه إلى وحدته الأولى وإلى الفشل مرة اخرى . الا أن الفشل فى عالم الفعل و الواقع غير الفشل فى عالم الوهم والخيال . ومن ثم كان ابدال الهدم الفعلى للوجود بلون من الهدم الخيالى طريقاً من طرق الوصول إلى الفن وتصوراً جمالياً معيناً للوجود ، مهما كان تقديرنا لهذا التصور وحكمنا عليه . يقول سارتر :« لقد كان جينيه مولعاً بالجماليات لمدة عشر سنوات ، ولم يكن الجمال يمثل ، بالنسبة له ، فى البداية غير حلم حقود بالدمار الشامل . (٢٦) إلا أن جينيه كان يريد قبل الوصول إلى هذه المرحلة الجمالية ، بلوغ مرحلة الشر المطلق المناقض للخير المطلق ، وهى مرحلة لا يستطيع بلوغها انسان إلا بارتكاب الكبائر من المعصيات .

حينما يفقد جينيه ايمانه تنفصم عراه بكل قاعدة دينية ، وتضيع كل امكانية له فى التضوع أو الارتقاء إلى السماء ، من ثم نراه منغلقاً على نفسه ، متخذا اياها المصدر الأساسى للخير والشر ، الأمر الذى يقيم فعل الشر لديه على أسس واضحة ويربطه بأسباب وبواعث ارادية ومقبولة . ان جينيه المسكين يريد ايذاء نفسه عن طريق ايذاء الغير ، ويبحث فى الواقع ، عن لذة احتضار ذاته عبر موت الآخرين . إلا أن هذه الطريق الملتوية لا تقود ، هى الأخرى ، إلى الشر المطلق ، لأنها محكومة، فى الحقيقة ، بنية الفعل ، ولما كانت هذه النية تدفع كاتبنا ، كما يذهب سارتر ، إلى الذلة والمهانة ، فهى لا تؤكد ذاته كحقيقة مستقلة وإنما كلون من نفاية مجتمع مكرس للخير . ما الفعل اذن ؟ وكيف يمكن الوصول إلى الشر المطلق ؟

هنا يبرز احتمال جديد : ألا وهو تحقيق الشر عن طريق الخيانة . يقول سارتر : « لقد اكتشف جينيه الشر المباشر والمأسوى ألا وهو الجريمة . لذلك لن يكون مجرماً قط ، أنه سيصبح فقط جرثومة الجريمة واحدى طفيليات الشر القارضة . ان الخيانة ، بلا شك ، جرم طفيلى ما دامت تقوم على جرم آخر . انها جريمة من الدرجة الثانية ، أو بعبارة أخرى جريمة انعكاسية ، وهذا هو بالضبط مأرب جينيه . لقد عقد عزمه: انه سيصير خائناً . » (٢٧) إلا أن الخائن لا يكون كذلك إلا بحكم المجتمع . ومن ثم تحدث الخيانة ، وهى سمة بارزة من سمات المجتمعات المتفككة ، صدعاً فى ضمير جينيه وإحساسه إذ أنها تنقل نظرة الغير إلى سريرته معبرة بذلك أصدق تعبير وأبلغه عن الطبيعة المتموضعة المتشيئة لجماعة الأشرار التى لا يمكن أن يقوم بين أعضائها أى ائتلاف أو أرتباط خارج نطاق الشر وعلاقاته السلبية . لقد دفع جينيه دفعاً إلى سلوك طريق الخيانة بسبب وقدة ذكائه وطبيعته الشاعرية المتقلبة وكلفه بالمتناقضات والمفارقات . إلا أنه ، مع ذلك ، سوف يجعل من الخيانة اختياراً حقيقياً ونهاية سامية أو غاية مثلى لفعل الحرية . ان الخيانة ستصبح فى حياة جينيه ، كما يقول سارتر :« دنسا وشرا ، مفارقة لحظة غريبة ومعاناه روحية . » (٢٨) ان الخيانة دنس ، كما يذهب الفيلسوف ، لأنها تقوض دعائم المجتمع وهو يعد ، فى

المفهوم الوضعي والبرجوازي ، أساس القداسة ومنبعها . والخيانة كذلك ضرب من الشر لأنها ، في نظر سارتر ، تفجر قوة الكلمة وسحرها في عملية الوشاية ، والخيانة مفارقة عجيبة غريبة لأنها تفرق بين الأصدقاء وتقضي على أواصر المحبة ووشائج الزمالة والأخوة وهي ، أخيراً ، لون من المعاناة لأنها تتطلب ، على طول المدى ، مرانا شاقاً وعسيراً وخبرة عميقة بالضعة والانحطاط .

بيد أن امتزاج الحرية أو الارادة بالشر يقود حتماً إلى عالم من الوهم والخيال اذ يقول لنا سارتر :« القضاء على الكينونة هو ردها إلى الوهم الخالص ، وتحويل الشر إلى عجز هو تحويله إلى مظهر خداع والبحث عن حياة مستحيلة هو قضاء العمر جرياً وراء انتحار وهمي ، والتعرف على الذات في صوره السلبية المطلقة هو ادراك بأن محاولة تدميرها في سرائرنا هو تظاهر أمام أنفسنا بأننا المدمرون . » (٢٩) باختصار ، إذا كان فعل الشر بقصد تحقيق جبلة شريرة يعد أمراً مستحيلاً ، وإذا كانت الخيانة تجعل من الشر وهماً خالصاً ، فان ارتكابه - نتيجة لذلك - لا يمكن أن يتم إلا بكثير من المعاناة وعذاب النفس .

نحن على طريق القداسة ، لأن الرغبة في الشقاء والبحث عن ترف العذاب المجاني هما في نظر سارتر سمات موقف القديس أو الشهيد . أضف إلى ذلك أن الإحساس بالقداسة لدى جينيه مرتبط بعملية خرق القوانين والأعراف ، وهي العملية التي تتصل في نظر كاتب مثل جورج بطاي بمبدأ السيادة ، إذ أن خرق القانون في سبيل الوصول إلى وهم السيادة هو نوع من التحدي للمجتمع ووسيلة لاستفزازه ودفعه إلى البطش بشخص المتحدي ، غير أن هذا الموقف المتناقض لا يزعج جينيه على الإطلاق، فهو الذي يجعل منه بطلاً مريداً وضحية وشهيداً على السواء .(٣٠)

إن العلاقة التي تربط بين القداسة والسرقة تقوم عند «سارتر» على مفارقة غريبة، فهو يقيمها على مبدأ الاستهلاك أو التبديد ، فالقديس ، كما يذهب الفيلسوف ، يضحي بجسده مبرهنا بذلك على تفاهة القيم الإنتاجية ، والمجرم ، بتدميره لخيرات المجتمع وممتلكاته ، يعطي الاولوية للإستهلاك على الإنتاج . ان

القداسة، فى هذا الإطار ، ظاهرة إجتماعية تنشأ فى مجتمع لا يمثل فيه العمل غاية أو قيمة فى ذاتها ، وإنما يشكل نوعاً من «الوساطة» نحو السلع الإستهلاكية، وذلك مرده أن العملية الإنتاجية لم تصل بعد فى هذه المجتمعات «الاقطاعية» إلى مرتبة الأهداف والغايات التى تشكلها بالنسبة للمجتمع الرأسمالى الحديث ، ومن ثم ارتبط الإستهلاك فى هذه المجتمعات المتخلفة بالصفوة الإجتماعية ، وكان احدى ركائزها فى التألق والظهور . ويرى سارتر أن القديس أو اللص يمثل كلاهما سلعة من السلع الإستهلاكية التى تروج فى هذه المجتمعات فهما مكرسان للدمار كما تكرس النخبة الإقطاعية التى تقوم فيها على مبدأ الهبة والعطاء . وبما أن الكنيسة قد ورثت ، فى نظر سارتر ، روح التضحية والعطاء عن هذا المجتمع الإقطاعى ، فان القديس سيكون - لا محالة - فى تصورها على شاكلة النبيل أو الإقطاعى الذى يدفعه كرمه الزائد إلى تبديد أمواله وممتلكاته كما يدفعه ولعه بالمخاطر إلى حتفه . ان القديس هنا له ، مثل النبيل ، نزعاته المدمرة : فهو بطل ينكر القيمة المادية لهذا العالم كما يبحث عن تبديد ثرواته والقضاء على كل مظهر من مظاهر الحياة فيه . ويرى الفيلسوف فى هذا الموقف الرافض سواء من قبل النبيل أو القديس موقفاً سلبياً من حركة الحياة ومسار التاريخ كما يرى فيه تبديداً للثروات التى جمعها الكادحون. ان القديس ، فى كل الأحوال ، يقلب القيم رأساً على عقب : فهو يحول الفقر إلى غنى والغنى إلى فقر والحياة إلى موت والموت إلى حياة . وإذا كان جينيه من القدسين ، فهو لاشك قديس بهذا المعنى .

إلا أن ظهور طبقة التجار سوف يغير من طبيعة هذا المجتمع ، لأن الشخصية البرجوازية ، فى نظر سارتر سوف تجلب معها مثلها الأعلى الذى يتلاءم مع الظروف الموضوعية للمجتمع الجديد . لذلك سوف تحل ، من الآن فصاعداً ، فكرة المهارة الفردية والاستثناء محل فكرة الشمول التى كانت تمثل نتاجاً لجدلية الرفض والبذل ، وسوف تفرض روح الفردية مفاهيمها فى الحياة والوجود : فبدلا من الصعود إلى السماء سوف ينزع الفكر إلى الهبوط على الأرض ، أى أن الواقعية ستلفظ المثالية.

كذلك سوف تسلك المعاناة الجديدة نفس الطريق ، أى أنها ستكون موجهة إلى الدنيا وليس إلى الآخرة . ان المعاناة القديمة كانت ، بسبب طبيعتها المثالية ، نفيا للحدود البشرية وبالتالى تأكيداً لحقيقة ثابتة واحدة ألا وهى الأبدية والمطلق . لذلك كانت تعد الطريق الوحيدة التى تؤدى إلى طمأنينة الكينونة وسعادتها المستقرة . أما المعاناة الجديدة ، فهى تقود من العالم المثالى ، وهو الواقع الصادق الوحيد فى هذا التصور ، إلى فراغ واقعنا على هذه الأرض . بيد أن تدمير الثروات المادية الذى يقوم به جينيه ، على العكس من سلوك البرجوازى الذى يعمل على تراكم هذه الثروات مع تأجيل الاستمتاع بها خاصة خلال فترة الزهد والتقشف التى ربطها ماكس فيبر (٣١) بظهور العقلية البروتستانتية ، هو فى واقع الأمر تمجيد للمادة وإجلال لها على حساب المفاهيم الشمولية والمبادئ المثالية . إلا أن موقف جينيه يظل ، مع ذلك ، غامضاً وغريباً ، فهو فى نزوعه إلى التدمير والتخريب ينتهى بتأكيد نوع من المثالية المعكوسة التى يصل اليها الإنسان عن طريق الخطيئة واذلال النفس . إلا أن تبديد الثروات وافناء الجسد أمران متساويان فى نهاية المطاف ، اذ أن تعديم العدم ، وفق المنطق السارترى ، هو تأكيد العكس ، أى الرجوع إلى الكينونة وإلى عالم الإيجابية .(٣٢)

ان جينيه يبحث اذن عن افناء ذاته ، أو بعبارة أخرى عن تحقيقها كعدم خالص . إلا أن هذه الإرادة ، التى تقوم على مستوى الفعل والوجود ، تنزلق دائماً لديه إلى مستوى الكينونة والملاء ، فهو فى واقع الأمر يعيش ادراكه أو شعوره على نمط التموضع والشيئية ، ويتجاوز رغبته فى أن يمثل الإرادة الحرة للشر إلى نزوعه نحو تجسيد جوهر الشر نفسه ، وهذا يعد ضرباً من الاختيار المستحيل ، لأن الخير وحده يملك المقدرة على الوجود الكثيف المطابق للكينونة . ان هذا الموقف المتأرجح بين الفعل والكينونة يذكر بالخلاف العقائدى أو الدينى المشهور بين أتباع الراهب «مولينا» (Molina) المثل الأعلى لليسوعيين ، وبين أتباع القديس «أوغسطين» (St. Augustin) . ان الأوائل كانوا يؤمنون بنجاة النفس البشرية عن طريق الأعمال

الخيرة بينما أتباع القديس «أوغسطين» بعطون الأولوية إلى الإيمان وإلى اختيار الله المسبق . ولا شك أن هذا الموقف الأخير يؤدى إلى السلبية وإلى مذهب «السكونية» (Le quiétisme) الذى اشتهر به الكاتب الدينى الفرنسى «فينلون» (Fénelon) ، كما أن الموقف الأول يقود إلى نوع من النفاق وروح المساومة ، الأمر الذى دفع كاتباً كبيراً مثل «باسكال» (Pascal) إلى نقد اليسوعيين وتجريحهم فى القرن السابع عشر. باختصار ، نرى أن جينيه لا يستطيع أن يتخذ موقفاً واضحاً ، فهو كما يقول سارتر :« اختار الضياع بواسطة الأعمال والإيمان على السواء . أما طرافته فتتلخص فى رغبته فى أن يكون وحدة لا تركيبية لتناقضاته الشخصية . » (٣٣)

بعد تحديد المشروع أو الأختيار الأولى وهو بالنسبة لجان جينيه تحويل حكم المجتمع عليه من قدر وقوة ضاغطة من الخارج إلى رغبة وارادة ذاتية محض ، يشرع سارتر فى وصف حياة الكاتب الداخلية وتحديد قوالبها الذاتية . ولاشك أن موقف الفيلسوف الوجودى واضح فى هذا المجال : فهو لا يقبل أن تكون الأقدار أو الظروف الخارجية قوة مؤثرة فى ذاتها ؛ هى فى رأيه ، لا تؤثر إلا بمقدار ما تقبل ذاتية او ارادة ما أن تخط لنفسها حدوداً معينة . لذلك إذا كان جينيه يقبل الظروف الموضوعية التى تدينه وحكم المجتمع الذى يموضعه فى صورة المخلوق الدنئ ، فهو -لاشك - يتجاوز ذلك كله على مستوى الخيال ، ومن هنا تتولد براعم العمل الفني.

حينما يلفظ المجتمع والإنسانية جينيه ، فانه يلفظهما بدوره ، وحينما يحكمان عليه بالتموضع والسلبية فانه يستبطن هذا الحكم حتى يكون نابعاً من ذاته . ولما كان جينيه لا يشاطر الناس حياتهم ومعيشتهم فان مظاهر الحياة لا تتعدى بالنسبة له ، تسلسل الأحداث الأعمى والتصاق الأشياء بالمعانى بطريقة عشوائية . بإختصار، لقد أصبح جينيه وحيداً ، فالأشياء لا تخاطبه ولا تقيم بينها وبينه أية علاقة عملية أو نفعية . ان الأشياء تكتفى بالنظر إليه ، وبرد صورته إليه فى مرآة قدره . ولما كان الناس قد حكموا عليه بالصمت ، فانه أصبح من واجبه ألا يتكلم أو

يعبر عما يجيش فى صدره لأن كل اتصال بينه وبين الغير أضحى مستحيلاً . بيد أن جينيه يتكلم ، مع ذلك ، ويكتب . ولكن فعل الكلام أو الكتابة يكتسب هنا -لاشك- معنى جديداً : فهو إذا كان يتكلم فذلك مرده إلى أن الكلمات تمثل بالنسبة له وظيفة أخرى غير تلك التى تعارف الناس عليها . ان حياة الكلمات عند جينيه لا تتعدى تراكيبها الصوتية التى تلتقطها الآذان وأشكالها وصورها التى يبرزها عالم الكتابة ، هى بدلاً من أن تربط بينه وبين الناس وبدلاً من أن تقوى عرى التفاهم والتواصل بينه وبينهم نراها ، على العكس من ذلك ، تضفى على الوجود هالة سحرية وتغلف واقعه المتدنى بغلالة من الشاعرية الحالمة . يقول جينيه فى هذا المعنى :« كانت الكلمات تسترد معها ، فى نهاية الأمر ، جاذبيتها كعلب فارغة من كل شئ ، عدا ما يكتنفها من غموض وأسرار . فالكلمات التى أحكم غلقها والتى أطبقت على أسرارها ، كانت حينما تفتح تتدفق منها المعانى فى دفعات وثابة تترك الإنسان حائراً . كلمة (philtre) مثلاً (شراب المحبة) ، وهى كلمة سحرية ، كانت تقودنى إلى الفتاة العانس التى تصنع القهوة وتمزج بها الشيكوريا ، وكلمة (filtre) (المصفاة) كانت تعود بى عن طريق رواسب القهوة (هذه حركة حواة) إلى السحر . » (٣٤)

إن اللغة تفقد ، على هذا النحو ، مع جينيه ، وظيفتها الإجتماعية ، فهى بدلاً من أن تلقى الجسور بينه وبين الآخرين ، وبدلاً من أن تقيم علاقات متوازنة بين ذاته وبين التنظيمات الاجتماعية ، كانت تزيد من عمق الهوة التى تفصل بينه وبين المجتمع . وإذا كانت اللغة تقوم ، هكذا ، على الفرقة وسوء التفاهم ، فهى - لاشك - ستصبح وسيلة من وسائل الكذب والرياء . بمساعدة هذا التصور اللغوى ، يقول سارتر ، :« يستطيع جينيه أن يضفى الوجود على العدم وأن يبقى ، باصرار ، فى دنيا الظلال أى فى عالم الشر . » (٣٥) وليس من شك فى أن هذه اللغة ، من جهة أخرى ، لا يمكن أن تكون لغة الناس جميعاً ، أنها لابد أن تكون لغة خاصة . لذلك تعد لغة «الأرجو» الشعبية (L'argot) أفضل لغة تقوم بهذا الدور الهامشى القارض.

ان « الأرجو » سيكون ، على وجه التحديد ، لغة المجرمين الحقيقيين ، لغة العتاة وليس لغة المستضعفين و«الإناث» . يقول جينيه :«كان للخالات ، فى الطابق العلوى ، لغتهن الخاصة . أما الأرجو فكان يستخدمه الرجال . أنه لغة الذكور . لقد كان – مثل لغة الرجال عند سكان منطقة الكارايب (Les caraïbes) – رمزاً جنسياً اضافياً . لقد كان يشبه الألوان الزاهية مثل ريش ذكور الطير وملابس الحرير المزركشة التى يرتديها محاربو القبيلة فقط . لقد كان غرة وهمازات . وكان كل الناس يستطيعون فهمه ، إلا أنه لم يكن يتكلمه إلا الرجال الذين وهبوا ، منذ يوم ميلادهم ، الإشارات وحركة الأرداف والساقين والأذرع والعيون والصدر التى يستطيعون بها أن يتكلموه .. » (٣٦) ان اللغة عند جينيه تكتسب ، بسبب معارضتها للاستعمال العام ، قيمة شاعرية وخيالية عالية ، فهى ، كلغة الاحلام ، تجسد العدم وتضفى على الأوهام كثافة الواقع . وهى ، من جهة أخرى ، مثل الوشم، تمثل رمزاً لانتقاء معكوس . ان الشاعرية البالغة لهذه اللغة تكاد ترتفع بها، وفقاً لتصور جينيه ، إلى مرتبة القداسة ، فهو يريد أن يستلهم من خلالها ، عن طريق الوحى والتلقى ، كيان اللغة نفسه وجوهرها المكنون . (٣٧)

وإذا كان جينيه يبحث عن التموضع فى اللغة ، فهو يسعى كذلك إلى التموضع والضياع فى التاريخ ، فهو فى الواقع ، بعد وقوع اللحظة الحاسمة ، لحظة الجريمة ، قد فرغ التاريخ ، الذى يعتبره سارتر مجالا مفتوحاً للحرية الخلاقة وللارتجال والإبتكار والمخاطرة ، من كل مضامينه . ان التاريخ يصبح ، من خلال تصورات جينيه السلبية ، مجموعة من الاحكام القبلية والحقائق الكلية الكامنة فى الوجود . لذلك نرى أن وقائع الحياة وأحداثها لا تغير ، فى نظر جينيه ووفقاً لأمنياته ، من طبيعته شيئاً ولا تمس صفاء جوهره الشرير . ان الأحداث لا تقدم جديداً فى نظره ، وإنما تكشف النقاب فقط عن ضرورة حدوثها وحتمية صيرورتها ، الأمر الذى يجعل من الحياة مجموعة متكاملة من الإشارات والرموز التى تدعو إلى التوقع والتفسير ، وليس إلى الفعل والابتكار . الا أن الاشارات والرموز لا يمكنها – للأسف – إلا أن

ترد هذا الكاتب المتخبط إلى عالم الوهم والخيال . ان الحركات (Les gestes) ، وهى - فى تصور سارتر - سمات الأفعال الخارجية وأشكالها الظاهرة ، تؤدى إلى الشر بقدر ما يدفعنا هذا الفن إلى إعتبار مادة اللغة من صوت وجرس ونغم غاية فى ذاتها . أنها لما كانت تستبعد حركة الحياة وجيشانها الخلاق المتفجر تنتهى بالغاء الزمن والتاريخ ويقتل كل روح للإبتكار وتفجير المواقف أو الظروف الجديدة . إلا أنها بردها جينيه إلى الشر تسمح له بتجاوز موقفه الفعلى وتحويل الشر الواقع عليه والذى يهدد بتدمير حياته إلى شر خيالى ؛ ومن ثم تتفتح أمام الكاتب مجالات جديدة تتيح له التطور من مفهومه النفسى والأدبى ، أن صح هذا التعبير ، للشر إلى مفهوم جمالى .

إن المرحلة الجمالية تتيح للكاتب تجاوز ما يسميه سارتر «أخلاقيات الشر» التى ثبت فشلها وعجزها عن إكتشاف قيم بناءة وإيجابية . وتتميز المرحلة الجديدة بسيطرة أحلام الشر وخيالاته التى تراود جينيه . ولاشك أن الحلم هو لون من التصور الكاذب أو الوهم ، هو بريق الأشياء أو ظاهرها الخادع المراوغ ، لذلك لا يخرج الشر الذى يرتبط بهذا العالم الوهمى المتحرك عن كونه نفياً لطيبة الوجود وإيجابيته . غير أن إرتباط الشر الوثيق بالعدم والخيال يسمح ، مع ذلك ، لجينيه بتجاوز شقائه الفعلى وعذابه المضنى بما أوتى للخيال من قدرة على الغاء الواقع وتحويله إلى لون من التمثيل واللعب . وهكذا يستطيع جينيه أن يأمل وأن يصون ماء وجهه وأن يحول « رغبة الفشل» التى كانت تسيطر عليه إلى مجد وإنتصار(٣٨)

إن الخيال ، فى نظر جان - بول سارتر ، طاقة هائلة قادرة على انقاذ البشرية ، فهو فى جوهره قوة «تعديم» كافية لانتزاع الإنسان من سجن الكينونة وبراثن الواقع المؤلم . ولقد تضوع جينيه فى هذا العالم الخيالى الذى يقوم على العدم والأكاذيب وعلى مظاهر الحياة الخادعة ، وأصبح ملكاً من ملوك الزيف والتصنع . ويذهب سارتر إلى أن حب الزيف والتقليد هو نتاج المجتمع الصناعى الذى تتغلب فيه

الصناعة أو اللا - طبيعة (L'antiphysis) على كل ما هو أصيل وفطرى وأولى . ان الفن الأصيل ينقرض فى هذا المجتمع اللا - ارستقراطى وتتلاشى معالمه أمام تطور المنتجات الصناعية بسبب غلبة الآلة وقضائها على روح الإبتكار الفردية . إلا أن جينيه لا يبحث فى الصناعة عن كمال التقليد أو عن عبقرية الإنسان الذى يحاكى الطبيعة . انه يبحث فيها ، فى واقع الأمر ، عن صورة ذاته المصطنعة وكيانه الزائف، وينشد عالم المظاهر الخادعة والذوق الردئ لأن حريته المجردة الفارغة تتضوع فى هذا العالم الخيالى وتدفعه - بطريقة جنونية - إلى اضفاء الملاء والكثافة التى تتميز بها الكينونة على عالم العدم . ان الخيال يقوم هنا بدور النرجسية التى تتيح لجينيه جمع الشتات المتناقضة لشخصيته فى وحدة وهمية وتسمح له بالإبقاء على ازدواجية نفسيته الجذرية . (٣٩)

إلا أنه إذا كان العدم يلعب دور البديل الخيالى أو الوهمى للواقع عند جينيه ، فانه لا يستطيع أن يشبع اشباعاً كلياً جميع رغباته أو تحقيق كل أحلامه . وفى نهاية الأمر ، نرى أن الواقع هو الذى يتبدل ويتحول إلى مجموعة زائفة من الإشارات والرموز السحرية الجميلة . لذلك سرعان ما تنتاب الكاتب أحاسيس اليأس وخيبة الأمل حينما تنتهى لحظات النشوى وتتكشف له حقيقة الواقع المؤلم . يقول جينيه معبراً عن هذا المعنى : «أن لحظات الإنبهار قد انتهت وبدأت أعرف الأشياء بصفاتها العملية ومن ثم صارت أدوات هذا المكان ، بعد أن أذابتها عيونى ، شاحبة هزيلة ، ولم تعد تدلنى على السجن ، لأن السجن صار فى داخلى وأصبح يتكون من خلايا أنسجتي» (٤٠) إن هذه المرحلة الخيالية ، التى كانت تسيطر على عقلية جينيه المراهق ، كانت تدفعه إلى تحويل تصوره للشر إلى مفاهيم جمالية ، غير أن هذه المفاهيم كانت سرعان ما تنهار لأنها لا تشكل مبادئ ايجابية أو قيماً أخلاقية ثابتة ، فهى تقوم على العدم وعلى وظائفه السالبة للوجود . ان الجمال الذى ينشده جينيه هو فى نهاية الأمر ، كما يقول سارتر :« وجه العدم المروع » (٤١).

يقوم المفهوم الجمالى للشر عند جينيه على مجموعة من الحركات والإشارات التى تعتمد الأناقة وجمال المظهر كأساس لها ، وهو فى جوهره ، قوة تحريفية لمعانى

الأشياء الدارجة وتشويه متعمد وارادى للسلوك السوى . بعبارة أخرى ، هو ملهاة لا يقصد بها ، فى أغلب الظن ، ارضاؤنا أو امتاعنا ، ولكن شد انتباهنا ، بل وازعاجنا بتفخيم الوظائف الحيوانية البحت لدى الإنسان . وليس من شك فى أن ولع جينيه بالتحدث عن الإفرازات والروائح الكريهة معروف ومشهور فى الأدب الفرنسى ولا يضاهيه فى ذلك إلا الماركيز دوساد (sade) فى القرن الثامن عشر وانتونان أرتو (Antonin Araud) وجورج بطاى (Georges Bataille) فى القرن العشرين . على هذا النحو ، يتحدد المفهوم الجمالى للشر كلون من النفايات أو الترف الذى لا يجدى ، الأمر الذى يجعل من الجمال ضرباً من المحاكاة «الكاريكاتورية » للوجود ونوعاً من التقليد الزائف للحياة .

إن تبخر الطابع الواقعى للأشياء بفعل سحر الكلمات يبلغ غايته القصوى فى لغة جينيه الشاعرية ، فالكلمة لدى هذا الكاتب ، تكتسب قوة تعبيرية فذة تتيح له تجاوز تناقضات الواقع ومشاكله المعقدة إلى عالم خيالى تتطابق فيه الكلمة مع جوهر الأشياء . إلا أننا هنا لسنا بصدد إضفاء طابع مثالى على واقع مزر أو السمو بأوضاع متدنية ، على العكس من ذلك ، إننا بصدد نوع من تفريغ الواقع من كثافته المادية حتى يمكن أن يطابق فى شفافيته عالم الرغبة والطموحات المكبوتة . لا شك أن الواقع يظل هنا الأساس ، ولكنه واقع مردود إلى حده الأدنى وإلى ركيزته الأساسية التى تجعل منه النموذج الأمثل للبؤس الإنسانى . ومن ثم يصبح هذا الواقع المنحط ، الذى صقل حتى صار «هيكل الوجود المزهر» أو حلم الحقيقة الشاحب البعيد ، قيمة جمالية تؤثر فى النفس وتدفعها إلى التعجب والتأمل.(٤٢)

إن هذه القيمة ، بالنسبة لجينيه ، هى الشر ، والصيغة الجمالية التى تلائمها هى العبارة الشاعرية ، إلا أن هذه العبارة ليست إلا كلمات جينيه والمنسوبة زوراً إلى زملائه المساجين : فهؤلاء يرفضونها رفضاً تاماً ، ويتحرجون منها تحرجاً كبيراً لأنها تمجد الجريمة وتفخم الشقاء الذى يعيشون فيه ، ولأنهم لم يفقدوا الأمل فى حياة أفضل ولا الحنين إلى الخير والحرية . ان هذه القيمة الزائفة تكرس كذلك بؤس الشاعر

المحتقر الذى يعرض نفسه للسخرية والاستهزاء . وإذا افترضنا أن لهذه الشاعرية الخاصة التى تميز كتابات جينيه وتخلق حولها هذا الجو العجيب الغريب معنى أو فائدة ما ، فمن غير شك أن ذلك يتم بالرغم من ارادة الكاتب وبمقدار ما تتجاوز فيه هذه الشاعرية فرديته وخصوصيته الضيقة إلى حقيقة موضوعية عامة . (٤٣)

يرى سارتر أن الشعر الحديث يشمل نمطين من أنماط توحيد الكون : النمط الأول يقوم على التمدد والتضوع والثانى على الإنكماش والتمركز . ويضم النمط الأول رؤى الوجود الخاصة بشاعر مثل رامبو (Rimbaud) وفيلسوف مثل نيتشه (Nietzs-che) ، وهى عبارة عن تصور انفجارى أو تمددى للوجود ، أما الرؤية الإنكماشية فتضم نظرات بعض كبار الشعراء من أمثال ملارمية (Mallarmé) وبودلير (Baudelaire) وجينيه نفسه ، وهى عبارة عن خيال ضاغط ومحدد لبرانية الوجود وظاهره ولون من التمركز أو التكثيف حول قطب أو محور . وجينيه بالذات يتصور العالم على شكل دائرة يشكل هو مركزها أو محورها الأساسى الثابت . ويعتقد جان - بول سارتر أن هذا التصور الأخير يطابق رؤية اجتماعية للعالم هى رؤية الطبقة الارستقراطية التى تعتبر نفسها تجسيداً لمبدأ الطهارة والتميز ، ورؤية فلسفية للوجود تقوم على فكرة الجوهر ومبدأ الفكرة أو المفهوم (concept) . وسوف تحل محل هذه الرؤية فى المجتمع الصناعى رؤية فلسفية جديدة تقوم على مبدأ الحكم والتعقل (jugement) ، ونحن هنا ، وفقاً لسارتر ، بصدد الإنتقال من الفكر التأملى المجرد إلى الفكر الإستقرائى التجريبى الذى يتلاءم مع رؤية الوجود الواقعية الخاصة بالطبقة البرجوازية . (٤٤)

فى ظل هذا الفكر التأملى أو الميتافيزيقى ، يفقد الوجود الخارجى كثافته الواقعية ويصبح تجسيداً خالصاً وبسيطاً لفكرة مسبقة أو تحقيقياً لمبدأ أولى وأساسى . لذلك لا تشكل الأحداث بالنسبة لهذا الفكر أى جديد ولا تمثل أى مخاطر إذ أن كل شئ معروف ومحدد من قبل . ومن ثم يصبح الفكر أو العيش فى هذا الإطار تحقيقاً لخطة مرسومة فى صورة مجموعة من الحركات والإشارات الثابتة والمعروفة

سلفاً . إلا أن الفكر المسبق لدى جينيه لا يخرج ، مع ذلك ، عن ذاته الخاصة ، فهو يعود دائماً إلى مركز الدائرة التى خطها حول نفسه . ويقول سارتر فى ذلك :« لقد كتب جينيه ، فى البداية ، ليؤكد وحدته ، ويحقق كفايته الذاتية . والكتابة نفسها هى التى دفعته ، بمشاكلها ، لا شعوريا إلى البحث عن القراء . وهكذا تحول هذا الإنسان المتمركز على ذاته ، بفعل الكلمات وثغراتها إلى كاتب . إلا أن فنه سيتأثر دائماً بمصادره وسوف يظل الإتصال الذى يعرضه علينا من نمط فريد جداً . » (٤٥)

إن الكتابة لدى جينيه ترادف ارتكاب « جريمة قتل » فى حلم من أحلامه ، وتتلخص فى اضفاء مسحة من الجمال على عالم الجريمة ، ومن ثم كان هدف الشعر الخطير الخبيث الذى يبثه الكاتب فى ثنايا مؤلفه غوايتنا وتضليلنا . إن هذا الشعر لون من الغواية الشيطانية التى تهدف إلى تحبيب الشر إلى نفوسنا بعد تقديمه فى أجمل مظهر وأحلى صورة ، وهو كذلك مشروع خداع كبير وعملية تزييف واغتراب هائلة : فجينيه ينشد بشعره ضياعنا ودفعنا إلى هاوية العدم والوهم والضلال معتقداً بذلك أنه ينتقم لنفسه من رجال الخير وأنه يتحرر من الشر الذى يقضى عليه المجتمع الرأسمالى بالبقاء فيه . الكتابة لديه اذن ليست مجرد غواية وتضليل ، إنما هى أيضاً ، وفقاً لمذهب سارتر فى الوجود ، مشروع تحرير عن طريق الصاق جانب من الإغتراب والضياع الذى يعانى منهما الكاتب بالآخرين . (٤٦)

ليس من شك فى أن مؤلفات جان جينيه كان يمكن أن تعرض بطريقة أخرى أو على ضوء منهج آخر ، غير المنهج الوجودى وما يعتمد عليه من تصورات ذاتية . كان يمكن أن تقدم وفقاً للمنهج البنيوى الذى يقوم على التصنيف واستنباط المبادئ الصورية العامة التى تحكم تفاصيل العمل الفنى وموضوعاته بدلاً من اعتماد مبدأ المشروع التاريخى الذى يتحقق ، فى نظر سارتر ، عبر الزمان . ولقد قام بعض الكتاب فعلا بدراسات عن جان جينيه ، وأريد أن أضرب مثلا بدراسة جورج بطاي(٤٧) التى يحاول فيها نقد محاولة سارتر وعرض أفكار جينيه وفقاً لمبدأ نقض المحرمات (transgression) الذى يشكل أساس فكره . إلا أن هذه المحاولة ،

بالرغم من طرافتها ، لا تقدم أعمال جان جينيه بطريقة متكاملة أو متناسقة . وفى الواقع ، ان تفسير جان - بول سارتر لجينيه ، كما سبق أن قلنا فى بداية هذه الدراسة ، ليس مجرد محاولة فى النقد الأدبى أو الفلسفى ، إنما هو اسهام فكرى وإضافة جادة إلى الأعمال الفلسفية أو المباحث النظرية للمؤلف ؛ وحسبنا الإشارة هنا إلى واقعة معبرة وهى أن سارتر كان فى الوقت الذى يعالج فيه كتابه عن جان جينيه، يصوغ المبادئ الأساسية والخطوط العريضة لمسرحيته الشهيرة « الشيطان والله» (١٩٥١) ، وسوف نقوم الآن بدراسة هذه المبادئ الفلسفية التى تحكم منهجه فى النقد .

يقول سارتر فى سياق كتابه عن جينيه بأنه يحاول فى هذه الدراسة أن « يبرز حدود التفسير النفسانى والشرح الماركسى وإمكانية الحرية وحدها فى إظهار شخصية ما فى شموليتها ، وأن يظهر هذه الحرية فى صراعها مع القدر ، وهى تبدو فى البداية مسحوقة أمام الأقدار ، ولكنها ترتد عليها بعد ذلك لتهضمها رويداً رويداً ، وأن يدلل على أن العبقرية ليست هبة ، ولكنها المخرج الذى يبتكره الإنسان فى حالات اليأس ، وأن يعثر على الإختيار الذى يقوم به الكاتب لما سوف يكون شخصيته وحياته ومعنى وجوده ،وذلك حتى فى السمات الصورية لأسلوبه وإنشائه ، وحتى فى تركيب صوره وخصوصية ذوقه ، وأن يسرد بالتفصيل ، تاريخاً لتحرره . » (٤٨)

إن الذى يرفضه سارتر فى منهج التحليل النفسانى هو اسناد دور العلة الحتمية الى اللاشعور فى عملية إنتاج المؤلف الأدبى أو الفنى ، فاللاشعور ، فى نظر الفيلسوف الوجودى ، لا يمثل بالنسبة للحياة النفسية إلا إطاراً لا عقلانياً وأعمى لضرورات عضوية يجدر استبعادها حتى لا تحجب العوامل الخلاقة والجانب الإرادى فى «المشروع» المؤثر أو فى الإختيار الأول الذى يوجد خلف أى عمل فنى . إلا أن سارتر لا يذهب إلى درجة رفض كل تأثير للقوى الحتمية أو الموجهة ، لأنه حينما يعطى الأولوية للوجود علس الشعور يعترف حتماً ببعض المعطيات التى يتشكل

على ضوئها هذا الأخير ، وتكون بالنسبة له بمثابة مرحلة سابقة على إدراك ذاته : (Le préreflexif) ، وهذه المرحلة تشكل بالنسبة للشعور إطاراً أو أفقاً يتيح له ، من خلال العمل الفنى أو أى نوع من الممارسة ، أن يتخطى ذاتيته المحض ليبلغ ، ان صح هذا القول ، أبعاده الموضعية . ولكن الشعور يظل ، مع ذلك أساسياً فى الفكر السارترى ، الأمر الذى يجعل من الذات (Le sujet) ، أحد المحاور الجوهرية ان لم يكن المحور الأول لهذه الفلسفة . وهذا المنحى ، كما نعلم هو ما ترفضه كل المدارس البنائية المعاصرة سواء ما كان منها يستلهم المناهج اللغوية والفونولوجية مثل كلود - ليفى ستروس (Claude - Lévi Strauss) صاحب الأنثربولوجيا البنائية ، أو ما كان منها ينبثق من مفهوم تاريخى أو توليدى مثل بنائية لوسيان جولدمان (٤٩) أو مدرسة « أركيولوجيا المعرفة » لميشيل فوكو (٥٠) (M. Foucault) وغيرها .

على كل حال ، فإن مفهوم الذاتية هذا يتطلب بعض الإيضاحات ، لانه لم يكن موجوداً فى الفلسفة الأوربية قبل ظهور ديكارت صاحب المطابقة بين الفكر والوجود (cogito ergo sum) . ولا شك أن غياب الذات هو غياب للشعور وما سوف يرتبط بهذا الأخير من مفاهيم أخلاقية كما تدل على ذلك العبارة الفرنسية (conscience) التى نترجمها على المستوى المعرفى أو الادراكى شعوراً ولكنها تنطبق فى معناها الشائع والأعم على مفهوم الضمير . لهذا السبب كانت فكرة الخطيئة تكاد تكون مجهولة أولا تتجاوز فكرة الخطأ كما كان قد ألقى أسسها الفكر السقراطى فى علاقتها بالصواب ، من ثم لم تكن الخطيئة ، على المستوى الأخلاقى ، وثيقة العلاقة بالعقل أو الإرادة ، وكانت أقرب ، فى أغلب الأحيان ، فى الفكر القديم ، إلى القوى الغامضة العمياء التى تغترب فيها حرية الإنسان وتسيطر عليها ظلمات الشر . ولا شك أن تأثير هذا التصور على فكرة الخطيئة فى المسيحية كان هو الأساس فى انقسام الضمير المسيحى حول هذه المسألة إلى خطين متنافرين : هل الخطيئة تعد عملاً ارادياً أو عملاً جبرياً ؟ ومن الواضح أن الفكر الدينى المسيحى الأكثر تركيزاً على الجوانب النفسية للإنسان وأبعدها عن المظاهر والطقوس الخارجية

التى تخاطب الحواس أكثر من مخاطبتها للوجدان ، ونقصد به التيار الأوغسطينى والتيار البروتستانتى قد استقطبته فكرة الخطيئة «المسبقة» حيث لا حول ولا قوة لعقل الإنسان أو ارادته إلا بمعاونة بركة الرب الفعالة . وليس من شك فى أن هذا التيار ، تماماً مثل الحركة الجبرية القديمة ، كان له أثر ضخم فى محو كل علاقة بين الشر والمسئولية وذلك حتى ظهور الأخلاقيات الكلاسيكية التى تحتل فيها المسئولية، مع ظهور الشعور والذاتية ، مكانة رئيسية . نريد أن نقول : ان غياب هذه العلاقة يرجع أساساً إلى غياب الذاتية التى لا يمكن أن تظهر إلى حيز الوجود إلا متصلة بظهور مفهوم الشعور . ولاشك أن غياب هذه العلاقة ، هو من جهة أخرى، نقص أساسى يؤسس الفجوة التى تفصل بين ما يسميه الكاتب جان - مارى بنوا (٥١) اللامعرفة عند أوديب أو دفعه الموت اللاشعورية (قتل لايوس) وبين الزنا بالمحارم (رغبة الإتصال الجنسى بجوكاست) . وسوف تشكل هذه الفجوة ، وفقاً لهذا المؤلف ، مسافة سالبة بين حدثين ، ويمكن أن نضيف بين قطبى الرغبة أى بين دفعة الحياة (Eros) وبين دفعة الموت (Thanatos) . وسوف تقوم فلسفة الذاتية التى تبدأ مع ديكارت وتنتهى مع سارتر ، بسد هذه الفجوة بطريقة سطحية ، إلا أن اللاشعور الفرويدى سوف يبلورها من جديد مفسحاً بذلك المجال لظهور المناهج النفسانية المتعددة والمهتمة بتفسير مظاهر الإختلال والفعال الرمزية التى تحكم بنية اللاشعور القائمة على مبدأ « الغياب - الحضور » .(٥٢)

غير أننا نرى ، مع ذلك ، أن مسألة الذات لابد أن توضع فى اطارها التاريخى حتى تفهم حق فهمها .فالذات الديكارتية ، التى تؤسس شعوراً بالوضوح واليقين حيث يتطابق الوجود مع الفكر بلا غموض ولا وسيط ، هى قبل كل شئ خالقة لنظام ومعادل موضوعى لسيطرة الإنسان على الطبيعة بواسطة منهج عقلانى . ولاشك أن هذه الذاتية هى التى تحدد النتاج الثقافى والأيديولوجى للكتابة الكلاسيكية ، كما يرى بحق رولان بارت (٥٣) ، على أساس محورين رئيسيين وهما محور الوضوح ومحور التنميق . ويعمل المحور الأول على ادراك وتقديم العالم من خلال الكتابة

النثرية بطريقة موضوعية وعامة ، أما المحور الثانى فيظهر فى العملية الشعرية بحيث يجعل منها لوناً من النثر المنمق . ان هذا التصور يفترض ، كما نرى مطابقة تامة بين الوجود والذات ويرتبط بمفهوم التمثيل (représentation) الــذى سينبذه الشعر الحديث لارتباطه بكثافة الكلمة وجدليتها الخلاقة والفن الحديث - خاصة بعد انحسار المدرسة التأثيرية - الذى يفصل بين اللوحة والوجود الخارجى ، وأخيراً الأدب الفرنسى المعاصر الذى جعل من عملية الكتابة نفسها أساس الأدب وغايته (مدرسة الرواية الجديدة) .

وهذا الوضوح الذى تتطلبه الكلاسيكية لا ينسحب على المعرفة فحسب ، بل وعلى المقدرة كذلك ، لأنه مقياس الذات الواعية بقوتها وإمكانياتها ، الأمر الذى يعد ، فى حد ذاته ، ضرورة أو حتمية تاريخية ، فى بداية العصر الأوروبى الحديث ، لإنحسار القوى اللاعقلانية المنبثقة عن الماضى والمتزامنة مع بنيته الإجتماعية والتاريخية ، والتى تشكل بإستمرارها خطراً كبيراً يهدد وحدة الإنسان وقدرته على التطور والتقدم . إن هذا الوضوح المنهجى أساس لقيام التوازن الجديد بين الإنسان العارف والقادر وبين البيئة الخارجية التى تجنح دائماً إلى الهروب من قبضته . وليس من شك فى أن الإنجاز الأعظم للعصر الكلاسيكى هو بالذات تحقيق هذا التوازن الأمثل بين العقل البشرى وبين البيئة المحيطة . إلا أن هذا الوضع لم يكتب له الدوام إذ أنه مع نهاية القرن الثامن عشر بدأت تظهر براعم الرومانسية وما صاحبها من استشعارات المجهول الذى بدأ يلقى بغيومه وظلاله على الضمير الأوربى ... ومن ثم بدأت تتحول جميع قوى الغيب القهرية التى كانت تتمثل للقدماء فى صورة قدر أى قوة خارجية لا طاقة للإنسان بفهمها أو مقاومتها إلى قوة عدوانية داخلية تمزق الإنسان وتبلبل كيانه . وقد استشعر هيجل ذلك بحسه المرهف وذكائه الخارق إلا أن الذاتية تضيع عنده فى متاهات المطلق الموضوعى ، وهو الأمر الذى دفع مفكراً مثل كيركجارد إلى الثورة ضد ديكتاتورية الفكرة المطلقة ابتغاء استرداد ذاتيته الحميمة وخصوصية كيانه العميق الذى كاد يضيع من جديد فى متاهات الشمولية الهيجلية.

وبالبرغم من أن الذاتية سوف تمر بتجربة عسيرة خلال الفلسفة الوضعية التى تحاول أن تقلد العلم تقليداً أعمى فتنحدر بها إلى مستوى الشيئية ، نراها تتألق من جديد عبر المدرسة « الفينومنولوجية » التى يقوم بتأسيسها الفيلسوف الألمانى ادموند هوسرل . فى ظل هذه المدرسة تصبح الذات جزءاً لا يتجزأ من مشكلة الشعور أو الإدراك ، إلا أنها سوف تتأرجح بين المفاهيم المثالية الهوسرلية وامبريقية هيدجر الأنطولوجية قبل أن تعرف أوج تألقها عند فيلسوف الوجودية الأكبر جان - بول سارتر ، وهو تألق ، كما نعلم ، يسبق إحتضارها على أيدى إتباع المدرسة البنيوية الذين يزعمون بأن «إنسان» العلوم الإنسانية التى نشأت فى القرن التاسع عشر قد مات وقد حان دفنه مع جميع التصورات المتصلة به من إرادة وشعور وتاريخ وتطور وإستمرارية وإرتقاء . على كل حال ، أن الذات التى تتأكد من خلال وجودية سارتر ليست أساس الفكر فالوجود ، كما هو الأمر عند ديكارت ، وإنما هى علاقة إرتباط بالوجود ، فالشعور عند سارتر لا يوجد فى ذاته وإنما هو شعور بالوجود وفى الوجود. إلا أنه يجدر بنا ، قبل أن نرى ما يتضمنه هذا التصور من نتائج بالنسبة لقضية الشر التى تعنينا فى هذه الدراسة عن جينيه ، أن نبحث النقطة الثانية من المنهج النقدى السارترى وهى تقديره بأن الشرح الماركسى الصرف للأعمال الأدبية أو الفكرية غير كاف .

يرفض سارتر الشرح الماركسى تماماً كما رفض التفسير النفسانى ، لأنه يعتبرهما قاصرين عن إدراك العمل الفنى فى شموليته وصيرورته . إلا أننا يجب أن نفهم بأن هذا الرفض ليس رفضاً مطلقاً لهذين المنهجين وإنما هو رفض لهما كمناهج مستقلة قائمة بذاتها ، أى أن هذا الرفض لا يعنى عدم الافادة منهما أو دمجهما فى أطر نظرية جديدة . ولنلاحظ جيداً أننا أوردنا كلمة شرح بالنسبة للماركسية ، وكلمة شرح (explication) التى تقابل كلمة تفسير (interpétation) التى استعملناها للدلالة على المنهج النفسى تعنى ايضاحاِ من الظاهر بينما التفسير يقوم على شرح من الباطن . لذلك يفترض مبدأ الشرح ، فى تصور سارتر ، الإعتماد على علة

خارجية وتقديم العمل الفنى فى صورة نتاج موضوعى متشئ . ولاشك أن الشرح الماركسى ، التقليدى بالذات ، يعتبر الآثار الأدبية والفنية والفكرية مجرد انعكاس للبنية التحتية للمجتمع وهى البنية التى يحكمها ، فى المقام الأول ، نمط الإنتاج، وللأسف لم تغير ابتكارات البنائيين الماركسيين مثل لويس التوسر (Louis Althusser) شيئاً من هذا الوضع اللهم الا تكريس مفاهيم النسق والبنية على حساب مفاهيم التطور والتاريخ والوعى الطبقى . هذا معناه أن الثقافة ترد ، فى نهاية الأمر ، عند الماركسيين إلى مستويات الظاهر السطحية التى تنتجها مجموعة من العوامل أو «الميكانزمات» الخارجية بطريقة آلية صرف ، إلا أن سارتر لا يجهل، مع ذلك الدراسات الهامة التى أنجزها لوسيان جولدمان ، تلميذ المفكر المجرى الشهير جورج لوكاتش ، والتى حاول أن يقيم فيها بين مستوى النص أو العمل الفنى والمستوى الإجتماعى مستوى ثالثا يقوم على مفهوم «رؤية الوجود» المأخوذ عن الإصطلاح الألمانى :

(weltanschauung) الذى يسمح بالعبور من الشعور الجمعى أو الوعى الطبقى إلى البنية التوليدية للمؤلف الأدبى أو الفكرى . إلا أن دور الفرد ودور الإرادة الذاتية فى إنجاز العمل الفنى يظل هنا محيراً وخاصة بالنسبة لمفكر مثل سارتر الذى ينطلق فى مؤلفه الفلسفى الأساسى الأول وهو" الوجود والعدم " (١٩٤٣) من منطلق فردى بحت .

غير أن ساتر لم يبق طويلاً على موقفه الأول ، إذ أن تجربة الحرب العالمية الثانية وإحتلال بلده من قبل النازين قد وضعاه وجهاً لوجه مع مشكلة الحرية والمعاناة الجماعية . لذلك لم يتورع عن دمج الماركسية فى بعض ممارساته الفلسفية ، الأمر الذى أتاح له إضافة بعدين رئيسين إلى رؤيته الوجودية الفردية المجردة وهما البعد الإجتماعى والبعد التاريخى . ولقد أفاد سارتر من هذا الإلتقاء الفكرى على السواء فى مسرحه (٥٤) حيث استطاع أن يتجاوز مرحلتى الحرية الفردية « الموحولة» والحرية المتموضعة فى إطار الجماعة ، وفى ثانى مؤلفاته النظرية الهامة وهو

كتاب:« نقد العقل الديالكتيكى (١٩٦٠) . ولقد أفاد كذلك من هذه التيارات الماركسية بعد دمجها ببعض ممارسات التحليل النفسى ، الذى عرف عن الفيلسوف تحت اسم التحليل النفسى الوجودى ، فى مؤلفه الضخم عن « جوستاف فلوبير » (٥٥) حيث استطاع أن يدمج ظاهرة « العصاب الذاتى » الذى يميز الكاتب بظاهرة « العصاب الموضوعى » الذى يطبع الحقبة التى عاش فيها . إلا أننا إذا استطعنا أن نقول ، من الآن فصاعداً ، بأن الماركسية تمثل الأفق الإجتماعى والتاريخى للوجودية السارترية ، يجدر بنا أن نضيف إلى هذا التقرير أن سارتر لا يقبل الماركسية التقليدية على علاتها ولا فى ذاتها ، ولكن بعد تعديلها وتطويعها بحيث تتلاءم مع مفاهيمه الخاصة عن المشروع (Leprojet) ومنهجه الذى يسميه «التطورى - الإرتدادي» والذى يقوم على دمج الرؤية المستقبلية بمؤثرات الماضى فى تفسير مكونات العمل الفنى . (٥٦)

إن مشروع سارتر ، القائم على الحرية فى الأساس ، وهى المشكلة التى تؤرقه منذ ظهور رواية « الغثيان» عام ١٩٣٨ وحتى نشر كتابه عن « جينيه » عام ١٩٥٢ ، هو فى نهاية الأمر إبراز محاولة جينيه الأدبية فى شكل إختيار إرادى لذات حرة . إلا أن المفارقة الغريبة فى هذا الإختيار عند كاتب مثل جينيه هو اختيار ما قد اختاره له الآخرون وقبول قضاء الأقدار والظروف الخارجية التى تحوله إلى أداة صماء لا حول لها ولا قوة . غير أن غرابة هذا الموقف يمكن أن تزول إذا أخذنا فى الإعتبار من جهة ، أن الإنسان لا يمكن أن يتحول إلى أداة إلا بعد تنازل أو رضوخ من جانبه، وإذاتأملنا، من جهة أخرى ، هذا العمق الغريب الذى توحىلنا به عبارة «ديمتري» فى رواية «الأخوة كارمازوف » لديستويفسكى وهى :« أننى حينما اندفع إلى الهاوية ، اندفع مباشرة ، رأسى فى المقدمة ، ويعجبنى أن أسقط على هذا النحو اذ أرى جمالاً فى هذا السقوط . » (٥٧) أن هذه الحرية تمثل - لاشك - نوعاً من القدر المضاد ، فهى تمثل هذه الإمكانية التى تتيح للإنسان أن يحافظ على جوهره كمخلوق حر وأن ينقذ ماء وجهه وكرامته البشرية وهو فى أدنى درجات الحضيض . إلا أن هذا الموقف

لا يؤدى ، فى نظرنا ، للأسف إلى قيم بناءة أو نتائج إيجابية ، فالحرية التى تنطلق من العدم لا تؤدى إلا إلى العدم إذ فيم تنفعنى هذه الحرية إذا لم تخبرنى إلا بما أعرفه فعلاً وهو أنى كائن حر ؟

غير أن هذه المعرفة العملية التى نكتسبها من خلال ممارسة حياتنا اليومية لا تمثل - بلا شك - معرفة صافية أو مبلورة ، فنحن لكى نفهم هذه الحرية حق فهمها ، هذه الحرية التى حكم علينا بأن نمارسها والتى يصعب فصلها عن الواقع الإنسانى ، يجدر بنا أن نطهر نفوسنا من شوائبها ، وأن نقيم مسافة بيننا وبين الأشياء التى تحيط بنا من كل جانب وتهدد بجرنا إلى سباتها العميق . وليس من شك فى أن مشكلة جينيه أو بودلير أو فلوبير هى بالذات نسيان هذا المطلب الأساسى للحرية ، فهى لا توجد على شكل مسلمة قائمة أو على صورة كائن (exis) ، ولكن تنشأ بالفعل وتتولد بالممارسة (praxis) . إلا أن جينيه يسعى جاهداً لتحقيق كيانه كلص ، هذا الكيان الذى حدده له المجتمع من الخارج ، سواء برغبة التحدى أو عن غرور وكبرياء ، ولكن هذا المسلك هو مسلك حرية زائفة تراوغ نفسها وتقع فريسة ، فى النهاية ، لغواية المقادير. أما بودلير ، فهو يقبل ، من جهته ، بالتمرغ فى الوحل ، وبالعيش فى حالة من السخط الدائم والملل المستمر (٥٨) . الأمر الذى يسمح له بتحقيق وجوده فى صورة المخلوق الضائع بين عالم المثل وبين الشهوات الهابطة ، والكائن المتخبط بين شفافية الحب الطاهر وبين كثافة الغريزة . أما بالنسبة لفلوبير ، فان الأحداث الخارجية لا تمثل مادة العمل الفنى الأصلية ، لأن هذا العمل ليس ، فى واقع الأمر ، إلا تجسيداً لعالم « اللا - وجود » بمقدار ما يمثل اللا- وجود حقيقة الخيال الأكيدة . ومن ثم كان تقديس الفن عند فلوبير هو الحقيقة الوحيدة التى تستطيع تجاوز الواقع وخلق عالم من العدم.

إن فلوبير يتموضع فى العالم الخيالى الذى ينسجه تصوره للجمال الثابت الأبدى، وبودلير يكاد يموت شوقاً فى سبيل إدراك ذاته من خلال الإتحاد المستحيل بين كيانه المرجو ووجوده الفعلى ، كما أن جينيه لا يألوا جهداً فى البحث عن جوهره الشرير .

وينتهى الأمر بأن يفشل الكتاب الثلاثة فشلاً ذريعاً فى تحقيق مأربهم ، إلا أن هذا الفشل لحسن حظنا ، هو المصدر الخلاق لثلاث من روائع الأعمال الأدبية . ومع ذلك، فإن هذا الفشل الواقعى ، بالرغم من دفعه ورفده للعمل الفنى الذى يتخيله سارتر فى صورة بديل للواقع ومخرج للافلات من أزماته ، يتطلب منا بعض الإيضاحات ، فهو يظل فشلاً على المستوى الأخلاقى والإنسانى .

إن الحرية عند سارتر ، وعلينا أن ندرك ذلك جيداً ، لا ترتبط بالفشل عرضاً أو عن طريق الصدفة ؛ بل على النقيض من ذلك ، إن الفشل يشكل فى وجودية سارتر الأساس الأنطولوجى للحرية . بعبارة أخرى ، ان الشعور محكوم عليه بأن يكون حراً، لأنه فى جوهره نقص دائم ومفارق لذاته أبداً ، والحرية ليست إلا حركة الشعور نفسها ، أو هذه الرعدة التى تنتابه فجأة حينما يفطن إلى وجوده القائم على العدم . إلا أن هذا العدم ، الذى هو أيضاً الحرية نفسها ، لا يرضى الشعور ولا يستطيع أن يضفى عليه حالة الإستقرار والسكينة التى يطمح إليها . ومن ثم كانت نزعته التى لا تهدأ ، نحو حياة الكينونة الصماء ورغبته الجامحة فى التزود بكثافة الأشياء ومطابقته لماهيتها . إلا أن هذه الرغبة لا يمكن أن تتحقق لأنها تناقض جوهر الشعور نفسه الذى يقوم على العدم وعلى الإستحالة الجذرية فى التطابق مع ذاته . ومن ثم لا يمكن للفشل أن يعد هنا حادثاً طارئاً ، فهو ملازم ، ان صح هذا التعبير، «لطبيعة» الشعور .

ومع ذلك ، فإن الإنسان يمكنه أن يخطئ فى تقدير حريته ، كما يشق عليه فى أغلب الأحيان أن يحتمل عبء مطلبها الأساسى وهو ضرورة كونها معلقة دائماً ، مفارقة بإستمرار لوجودها الفعلى . لذلك غالباً ما يهرب منها الفنان - مثل أى إنسان - أو ينقذ نفسه من خلال العمل الفنى الذى تشكله - لاشك - ظروف فردية وإجتماعية وتاريخية محددة ، بالرغم من أن تأثيرها لا يمكن أن يتم ، فى نظر سارتر، إلا من خلال ذاتية الكاتب أو الفنان نفسه . ان العمل الفنى يبدو لنا إذن فى هذا المقام فى صورة وسيلة للهروب من الحرية أو طريقة من طرق إستخدامها . إلا أنه

من الواضح أن للحرية استخدامين رئيسيين عند سارتر : هناك الإستخدام السلبى الذى يرد إلى المجتمع ،كما هو الأمر فى مؤلفات جينيه وبولدير وفلوبير، صورته معكوسة سواء أكانت هذه الصورة مسفة فى ماديتها أو مبالغة فى مثاليتها ، وهناك الإستخدام الإيجابى الذى يمثله سارتر نفسه ، فيلسوف الإلتزام ، والذى يتفق ومسار التاريخ والتقدم .

إن فعل الكتابة لا يستطيع إذن أن ينفصل عن الأخلاق . ولكن علينا أن نفهم جيداً أن مهمة الفنان أو الأديب ليست فى تبرير أخلاقيات أو مبادئ معينة أو فى تقديم ضروب من الوعظ والنصيحة وإنما فى الضرورة التى تحتم عليه أن يكون فى توافق مع ضميره المتحرر المتطهر . كذلك على الأديب أن يجعل من الكتابة عملاً مسئولاً ونوعاً من المساهمة الإيجابية فى تاريخ العصر وتأكيداً مخلصاً لقوى المستقبل ، ولربما أدى هذا الموقف ، فى النهاية ، إلى تبرير أخلاقيات معينة أوتكريس العمل الفنى لغاية تتجاوزه وتتعداه . نحن لا ننكر ذلك ، ولكننا لا نريد أن تفرض هذه الغاية على العمل الفنى من الخارج . أننا نريد أن تنبثق من العمل الفنى نفسه إنطلاقاً من مبدأ الحرية المسئولة الواعية بذاتها والطامحة ، فى إطار إدراكها التام لحدودها وإمكاناتها ، إلى بناء مستقبل إنسانى أفضل . ولكن هل يعنى ذلك أن مفهوم سارتر للحرية إيجابى خالص ؟ إننى أكاد أشك فى ذلك ، فالحرية والشر يمثلان ، كما رأينا فى هذه الدراسة التى أفردناها لقراءة الفيلسوف الوجودى لحياة جان جينيه ومؤلفاته ، وجهين لحقيقة واحدة نظراً للإرتباط العضوى بينهما . إن الشر ، هذه الغواية المتجددة أبدا ، يبهر الحرية ويفتنها لأنها لا تستطيع أن تنغلق على ذاتها وإلا فقدت جوهرها الصافى وتقمصت صورة الضرورة الموضوعية الحتمية الصارمة . لذلك نرى أن هذه الحرية ، التى يحددها سارتر كقوة من قوى التحول المستمر وكجوهر علينا أن نكتسبه وأن نشكله على مستوى الإبداع الفنى غالباً ما تفقد دفعتها وتتجمد فى إحدى الصيغ أو الأشكال الممكنة التى توفرها لها مصادر الفن الخيالية .

على هذا النحو ، نرى أن الحرية عند سارتر إبتداء بدراسته لبودلير وإنتهاء بدراسته لفلوبير مروراً بجان جينيه ، لا تكف عن التموضع ، بل أننا نكاد نتبين أن الفيلسوف يشعر بلذة متعاظمة فى وصف هذه الأشكال المغتربة للحرية التى تمثلها مؤلفات هؤلاء الكتاب الثلاثة . إلا أن الذى يثير الإهتمام ليس فى الواقع هذه العلاقة العضوية التى تربط بين الشر والحرية والتى تميز العالم الأخلاقى عند جان - بول سارتر وإنما طبيعة هذه العلاقة . ولكن علينا أن نستبعد أولاً مشكلة الخطيئة التى لا يربطها أى رباط بمفهوم الشر كما يحدده الفيلسوف ، مع أنها ، من وجهة نظر اللاهوت وكما أدرك ذلك ببراعة كيركجارد ، هى الإمكانية الوحيدة (الإمكانية ترادف الحرية) المتاحة للإنسان لمعارضة الخير ، مصدر القيم وأساس الكينونة .

إن الشر عند سارتر ذو طبيعة جد مختلفة : فهو فى العالم وفى التاريخ مرتبط بالفعل وملازم للممارسة ، أى أنه فى جوهره حركة تعديل وتغيير ، وهو فى الفن يرتبط بالخيال ويصبح شكلاً من أشكال الفعل التصورى وقوة من القوى السحرية التى تحول العالم إلى حلم أو سراب . إلا أن سارتر ، للأسف ، يقيم تناقضاً غريباً بين الشر والخير بالرغم من العلاقة الجدلية التى يحدثها بينهما . فسارتر ، بالرغم من اعترافه بأولية الخير كشرط أساسى لقيام النظام والتنظيم ، يحاول أن يخلط بينه وبين الأمر الواقع أو النظام القائم بالفعل . وإنطلاقاً من هذه الفكرة التى تجعل من مبدأ الخير مرادفاً لواقعه ، يصل سارتر إلى إضفاء طابع القيمة على الشر نفسه ، ومع ذلك فمبدأ الخير لا يمكن أن يطابق واقع هذا العالم مطابقة تامة وإلا فقد جوهره كقيمة إذ أن القيمة مفارقة بطبيعتها للفعل نظراً لكونها غايته المتجددة أبداً ، وعلى ذلك فالخير الذى يتحقق فى هذا الوجود لا يمكن أن يكون إلا أقل خير ممكن ، لأن الوجود الإنسانى ، مهما كانت مطامحنا ومهما كان إيماننا بالإنسان والتاريخ ، ناقص ومحدود بطبيعته ، وكل محاولة لاضفاء طابع القيمة عليه كواقع لا يمكن أن تؤدى إلا إلى طريق مسدود .

إلا أن قائلا قد يحتج بأن سارتر لا يجعل من الخير مرادفاً للواقع كما نذهب ، لأنه إذا كان يعطيه الأولوية المنطقية فذلك لأنه يربطه بالكينونة (L'Etre) التى لابد

لها أن تكون بطبيعتها نقطة البداية ، وهنا فى الواقع مكان اللبس والغموض ، فالكينونة التى يصورها سارتر ويقابل بينها وبين الوجود الإنسانى هى عين الوجود - فى - ذاته وهو الوجود العشوائى ، القائم ها هنا من غير تبرير والذى يغمرنا من كل جانب حتى لنكاد نشكل بالنسبة إليه نوعاً من الوجود الفائض ، الزائد عن الحد ان هذه الكينونة (٥٩) التى ترتبط ، فى نظر سارتر ، بالخير وتشكل قاعدته الأساسية ، كما نرى ، هى حالة غائمة لا حدود لها ولا إطار، حالة قابلة للتشكل والظهور فى مختلف الصور وفقاً للممارسات الإنسانية عبر التاريخ ، ومن هنا كان ارتباطها ، فى نظرنا ، بالواقع وقابليتها لتقديم الخلفية الأخلاقية لأى نظام إجتماعى وسياسى حتى ولو كان هذا النظام قائماً على الظلم والإستبداد ، فالخير - مثلاً - الذى يصوره سارتر فى دراسته عن جينيه ليس الخير فى ذاته ولكن تصور المجتمع الرأسمالى - الذى يدينه الفيلسوف ويراه مرحلة تاريخية قابلة للزوال - للخير ، وعلى ذلك تكون الكينونة التى ترتبط به كينونة مزيفة لانها تقدم إلينا فى صورة المبادئ العامة والمثل المطلقة وهى فى واقع الأمر نسبية تاريخية . وليس من شك فى أن هنا يقع عيب كل المذاهب القائمة على النسبية التاريخية ورفضها للمبدأ نفسه حينما تقدم تصورها للمجتمع الأمثل فى المستقبل بصرف النظر عن طبيعة المبررات والدوافع الإقتصادية والإجتماعية والإنسانية التى تبرزها لتبرير هذا التصور . ومن هنا نرى أن المثل الإنسانسية لا يمكن لها ، مهما كانت درجات إغتراب الفرد فى المجتمعات القهرية ، أن تقع تحت اسار النسبية التاريخية (راجع فى ذلك تجربة ألبير كامو المريرة فى كتابه : الإنسان المتمرد) لأنها لا ترتبط فقط بتصورات أخلاقية عليا وإنما أيضاً بضرورات بيولوجية القصد منها الحفاظ على حياة الإنسان وكيانه ، وإذا كانت التصورات الأخلاقية العليا هى التى تأخذ دائماً جانب الصدارة فلأنها أقدر على الدلالة على قدرة الإنسان العظيمة فى التسامى وتجاوز واقعه المتدنى الذى يشكل النقص فيه صفة ملازمة لطبيعة الحياة .

الهوامش

١ - Jean - Paul Sartre, Saint Genet, comédien et martyr. Gallimard, 1952

٢ - نظراً لأن القلق ملازم للحرية ، فإن الإنسان يحاول أن يتغلب عليه بنوع من الكذب علي النفس يسميه سارتر " سوء النية " أو بمجموعة من التبريرات والأعذار الخارجية وهي التي تشكل " روح الجد "، أما "الإغتراب" فيربطه سارتر بقانون "الندرة" الإقتصادية وبالتالي بالمفهوم الماركسي للإغتراب ، والمقصود بـ "الممارسة-الجامدة" هو ارتداد الفعل الحر ضد صانعه الإنسان وتكوينه لنوع من الممارسة المضادة ، فالإنسان - مثلاً - يخترع الآلة لتخفف عنه مشقة العمل وأعباءه إلا أنها سرعان ما تنقلب ضده وتخضعه لنمطية معينة ورتيبة تجعله عبداً لها بعد أن كاد يظن أنه سيدها .

٣ - Mircéa Eliade, Le sacré et le profane. Paris, Gallimard, 1965

إن اللحظة المقدسة المتجددة دوماً ، تشبه الإحتفال الديني لدي القدماء ، فهي تبعث زماناً قدسياً أو أسطورياً لا ينتهي أبداً ويمكن إحياؤه بصورة دورية . أنظر المرجع ، ص ٦٠ .

٤ - Jean - Paul Sartre, Saint Genet, Op. cit., p. 11 - 12 .

٥- قلنا في بداية هذا البحث أن وضع جينيه جزء من فلسفة سارتر ونظرته التجريبية إلي الأمور . لذلك نراه يعالج المشاكل التي عالجها في دراسته عن جينيه في مسرحيته :" الشيطان والله " ١٩٥١ . خذ مثلاً فكرة تطابق الملكية مع الوجود : يقول " جوتز " بطل المسرحية للراهب " هاينرخ " :

« نحن لا نوجد ولا نملك شيئاً . كل الأولاد الشرعيين يستطيعون الإستمتاع بالأرض من غير أن يدفعوا . ما عدا أنت وأنا . انني منذ طفولتي أنظر إلي العالم من ثقب الباب : أنه بيضة صغيرة جميلة ممتلئة حيث يشغل كل فرد المكان الذي حدد له ، ولكني استطيع أن أؤكد لك بأننا لسنا في داخله ... » ص ٥٥ .

Jean - Paul Sartre, Le Diable et le Bon Dieu. Paris, Gallimard, 1951 (Livre de poche, p. 55) .

٦ - من المعروف أن سارتر حاول تحرير الشعور من عقبتين رئيسيتين : عقبة الرؤية الوضعية التي تشئ الشعور ، وعقبة الرؤية المثالية التي ترده إلي مبادئ عليا أو سابقة . لذلك تعد فكرة التوجه أو القصد L'intentionnalité . جوهرية لديه وفي الفكر الفينومينولوجي عامة . ويقول لنا فرنسيس جانسون في هذا الصدد : " أن القصد لا يعد كذلك إلا بالمسافة أو البعد ، غير قابل الرد ، الذي يفصله عن موضوعه : حول الشئ إلي معني ، أنزع عنه عتمته وغرابته ووجوده المباشر، تجعله ، في نفس اللحظة ، معدا للوصول إلي الشعور ، بل إن الشعور لم يعد إلا هذا المعني نفسه " . أنظر المرجع التالي ، ص ١١٨ .

Francis Jeanson, Le probléme moral et la pensée de Sartre. Paris, Ed. du Seuil, 1965, p. 118 .

٧ - Jean Genet, Miracle de la rose (Oeuvres Complétes) Paris, Gallimard, 1951, p. 255 .

٨ - Jean - Paul Sartre, Saint Genet, Op. cit., p. 25.

٩ - نفس المصدر ، ص ٣٢ .

١٠ - نفس المصدر ، ص ٣٩ .

١١ - Jean Genet, Miracle de la Rose, Op. cit., p. 241 .

١٢ - Jean Genet, Notre - Dame - des - Fleurs . (Oeuvres Completes) Paris, Gallimard , 1951, p. 34 .

١٣ - نفس المصدر ، ص ١٣٥ .

١٤ - Jean - Paul Sartre, Saint Genet, Op . cit., p. 65

١٥ - Jean Genet, Notre - Dame - des - Fleurs, op. cit ., p. 63.

١٦ - Jean - Paul Sartre, Saint Genet, Op . cit., p . , 84 .

١٧ - Jean Genet, Miracle de la Rose, Op . cit., p. 256 .

١٨ - Jean Genet, Notre - Dame - des - Fleurs, op. cit ., p. 92 .

١٩ - Jean - Paul Sartre, Saint Genet, Op . cit., p . , 112 .

٢٠ - Jean Genet, Notre - Dame - des - Fleurs, op. cit ., p. 34 .

٢١ - Jean - Paul Sartre, Saint Genet, Op . cit., p . 129 .

٢٢ - نفس المصدر ، ص ١٣٣ - ١٤٠ .

٢٣ - Jean - Paul Sartre,L'être et le Néant. Paris, Gallimard, 1943, p. 50 .

.يقول سارتر : " اللاوجود ليس عكس الوجود وإنما ما ينقضه . الأمر الذي يتضمن التبعية المنطقية للعدم بالنسبة للوجود ، لأنه الوجود موضوعاً ثم منفياً " أنظر المرجع المذكور ، ص ٥٠ .

٢٤ - Jean - Paul Sartre, Saint Genet, Op . cit., p .149 .

٢٥ - Jean Genet, Notre - Dame - des - Fleurs, p . 61 .

٢٦ - Jean Genet, Notre - Dame - des - Fleurs, p . 155 .

٢٧ - نفس المصدر ، ص ١٦٤ .

٢٨ - المصدر السابق ، ص ١٧٢ .

٢٩ - نفس المصدر ، ص ١٧٦ .

٣٠ - Georges Bataille . La littérature et le mal. Paris . Gallimard (Idees) 1957 , p . 204 .

إن السيادة التي يربطها جورج بطاي بالقداسة تظهر في عملية نقض المحرمات نفسها وتتجلي القداسة في روح التضحية ، ويكاد يجعل هذا الكاتب من جينيه رائداً من رواد الصوفية : " إن جينيه يبحث عن الضعة حتي ولو لم تجلب له إلا الآلام ، هو يريد الضعة لذاتها ، بعيداً عن الراحة التي توفرها له ، أنه يريدها بحثاً عن دفعة سكري نحو الإنحطاط ، دفعة لا يقل ضياعه فيها عن ضياع الصوفي في نشوته . " ص ٢٠٤ .

٣١ - Max weber, L'ethique protestante et l'esprit du capitalisme . Paris, Plon, 1964, pp. 203 - 256 .

إن فترة التقشف والزهد التي يربطها ماكس فيبر بمرحلة تراكم رأس المال توافق العقلية البروتستانتية ، وخاصة الجناح الكالفيني منها ، وهي العقلية التي تري في تراكم الثروات علامة من علامات الرضا والإختيار الآلهي . علي هذا النحو ، يتطلب التراكم تأجيل الإستمتاع الذي يعد نوعاً من التبديد ويصبح الزهد هو غياب المتعة . إلا أن هذا الزهد يظل ، مع ذلك ، قائماً علي تقدير المادة وإجلالها وإن كان ينزهها عن التبديد . والزهد عند جينيه لا يخرج ، في نظر سارتر، عن هذا الإطار : فهو وإن كان يقوم بتدمير الثروات المادية وجسده علي السواء فإنما ينطلق في ذلك من مبدأ تقديسه لهما .

٣٢ - Jean - Paul Sartre, Saint Genet, Op . cit., p . 193 - 215 .

٣٣ - نفس المصدر ، ص ٢٣٤ .

٣٤ - Jean Genet, Notre - Dame - des - Fleurs, op. cit ., p. 73 .

٣٥ - Jean - Paul Sartre, Saint Genet, Op . cit., p p. 265 .

٣٦ - Jean Genet, Notre - Dame - des - Fleurs, op. cit ., p. 39 .

٣٧ - Jean - Paul Sartre, Saint Genet, Op . cit., p p . 262 - 282 .

٣٨ - نفس المصدر ، ص ٣٣١ - ٣٣٤ .

٣٩ - نفس المصدر ، ص ٣٤١ .

٤٠ - Jean Genet, Miracle de la rose, Op . cit., p p. 246 .

٤١ - Jean - Paul Sartre, Saint Genet, p . 351

٤٢ - نفس المصدر ، ص ٣٦٥ - ٣٧١ .

٤٣ - نفس المصدر ، ص ٣٩٩ - ٤٠١ .

٤٤ - نفس المصدر ، ص ٤٣٠ - ٤٣٦ .

٤٥ - نفس المصدر ، ص ٤٤٦ .

٤٦ - نفس المصدر ، ص ٤٦٦ - ٥٠٦ .

٤٧ - Georges Bataille, Jean Genet, in la littérature et le mal, op. cit ., pp. 204 - 242 .

٤٨ - Jean - Paul Sartre, Saint Genet, p . 536 .

٤٩ - لوسيان جولدمان ، تلميذ جورج لوكاتش ، ومؤسس منهج البنائية التوليدية في دراسة الأدب والفلسفة ، ومشهور بدراسات عدة في سوسيولوجيا الأدب والفكر عرف منهجه في كتاب :

Lucien Goldmann, Pour une sociologie du roman. Paris. Gallimard, (Idées) , 1946 , pp . 337 - 372 .

٥٠ - راجع أول كتاب صدر بالعربية عن مشيل فوكو وهو للزميل الفاضل د. عبد الوهاب جعفر : البنيوية بين العلم والفلسفة عند مشيل فوكو - دار المعارف ١٩٧٨ . وراجع كتابنا الذي صدر أخيراً وعنوانه : نظرية المعرفة والسلطة عند ميشيل فوكو - الإسكندرية ، دار المعرفة الجامعية ، ١٩٩٢ .

٥١ - Jean - Marie Benoist, La révolution structurale, Parie , Grasset , 1975 , pp. 215 .

٥٢ - نفس المصدر ، ص ٢٢٦ - ٢٢٨ .

يلاحظ المؤلف وجـود ثلاثة إخـتـلالات (décalages) . الإخـتـلال الأول بين الأنا والتـصـور في مرحلة المرآة عند جاك لاكان ، وهو يعكس الصـراع الجذري بين الرغبـة ودفعة الموت وسوف يعالج بتجربة تقوم علي نمط بنائي ورمزي . الإختلال الثاني يقع بين الأنا والتـصـور من خلال البنية الزمنيـة للارجـاء عند جاك دريدا علي أسـاس أن عملية الارجاء تسمح هنا بتجاوز الحاضر ، وهو الزمان الأول للرغبة ، وكسب المستقبل . أما الإختلال الأخير ، فهو أساس العملية الرمزية أو اللغة ، لأن أي لغة تعتمد في قيامها علي وظيفتين أساسيتين وهما الإستعارة (Métaphore) والكناية (métonymie) .

٥٣ - Roland Barthes, Le degré zéro de l'écriture. Paris ed . du Seuil, 1972 , p. 9 - 10 .

يعـد مفـهـوم الكتـابة : (L'ecriture) الذي يبلوره الكاتب بمثابة طريقـة المؤلف في " تصور الأدب " ويعتبر من جهة أخري " إختياراً واعيا " يتخطي حاجز اللغة ، هذه " الضرورة التـاريخيـة " والأسلوب ، هذه الضرورة البيولوجية والمزاجيـة " . وإذا كانت الكتابة تمتاز في القرن السابع عشر بالوضوح فهي تبدأ في الإضطراب مع نهاية القرن الثامن عشر ، وهي تتخذ بعد ذلك عند شاتر وبريان شكلا نرجسياً وتصبح مع فلوبير مرآة عاكسة وعند ملارميه أداة تجميد وأخيراً تصير في الأدب المعاصر موضوعاً لغيبة ، وهو ما يعرف بـ " الكتابة البيضاء " أو المحايدة التي تميز كتابات كامو وبلا نشو وكيرول .

٥٤ - Claude launey, Le Diable et le Bon - Dieu - Sartre. Paris , Hatier , 1970 , p. 15 .

يحدد المؤلف ، بعد فرنسيس جانسون ، مرحلتين كبيرتين في مسرح سارتر ، وهـما :

أ - مـرحلة اورست - هيجـو (١٩٤٣ - ١٩٤٨) : حيث نتحول من موقف مثالي قائم علي الحرية المطلقة إلي نوع من الواقعية الأخلاقية والسياسية .

ب - مـرحلة هيدرز - جوتز (١٩٤٨ - ١٩٥١) : حيث نتحول من فكرتي الفردية والمطلق إلي البعد التاريخي - الإجتماعي .

٥٥ - Jean - Paul Satre, L'idiot de la famille. Gustave Flaubert . Paris, Gallimard 1972 , t. III Paris , Gallimard (Idees) .

٥٦ - إن فكرة المشروع ، عند سارتر ، ترتبط إرتباطاً وثيقاً بمبدأ الحرية التي تشكل أساس النشاط أو الممارسة الإنسانية ، وفكرة المنهج التطوري - الإرتدادي (méthode progressive - régressive) ترتبط بمنهجه الجدلي الشمولي في فهم النشاط الإنساني . علي ضوء هذا المنهج يفهم سارتر السلوك الإنساني علي أساس الغايات التي توجهه وتدفعه نحو المستقبل ، وتعتبر هذه الغايات التي يتصورها كل إنسان في حرية تامة هي الدافع والموجه ، إلا أن أي إنسان لا ينشأ في فراغ ، ومن هنا يدخل دور الحتميات في الاعتبار ، وهي الحتميات التي يقوم الجانب الآخر من المنهج بالقاء الضوء عليها : جانب الإتداد إلي الماضي حيث تشكل الطفولة (موضوع التحليل النفساني) والظروف الإجتماعية والإقتصادية والتاريخية . موضوع الماركسية والتحليل الإجتماعي الوجودي) أهم صورها .

٥٧ - Dostoievsky, les Frères Karamazov . Livre de Poche , 1962 , t. I, p . 132 .

إن الحرية لا تنفصل عند دوستيفسكي عن الخطيئة . يقول لنا "آلان بيزانسون " في هذا المعني :" بالنسبة لدوستيفسكي لا توجد حرية إلا في الخطيئة . لذلك كان يطالب محلفي عصره الذين كانوا يبرئون بدافع الإنسانية ، كل المجرمين ضحايا الظروف الخارجية بادانتهم حتي يردوا اليهم كرامتهم كمذنبين . فلقد كان نقل المسئولية إلي المجتمع المذنب يبدو له قمة الإهانة ضد الإنسان " . أنظر :

Alain Besancon, " L'Inconscient" , in Faire de L''histoire , Nouveaux objets . Paris, Gallimard , 1974 , p. 42 .

٥٨ - Jean Paul Satre, Baudelaire . Paris , Gallimard , (Idees) , 1947 .

٥٩ - Emmanuel Mounier , Malraux - Gamus - Sartre - Bernanos .
L'espoir des désespérés . Paris , Ed . du Seuil , 1953 .

يقول إيمانويل مونييه ، الذي ينطلق من منطلق مسيحي حيث ترادف الكينونة صورة الذات الخالقة القادرة ، بصدد الوجود - في - ذاته عند سارتر :" أنه الوجود الأول وله الأولوية علي كل وجود ، ومع ذلك فوجه الكينونة الأساسي يقدم الينا في صورة الغباء نفسه ، فالكينونة تكون هكذا بكل بلاهة . هي موجودة هنا للاشئ ، ونلتقي بها ودونما أدني سبب . دون سبب محدد فهى ليس لها بناء إذ أنها كتلة لا شكل لها " وفرة مسترخية " كثافة لا نهائية ، وهي مختلطة وبدون أجزاء . " ص ١٢٦ .

وبصدد الوجود - لذاته ، يقول : " في الحقيقة ، بجانب هذا الوجود - في - ذاته سوف يقوم سارتر بإعادة بناء التلقائية والنظرة الداخلية والدفعة مع الوجود - لذاته الذي يعد وجودنا الواعي نمطاً له . ولكن الوجود - لذاته ثانوي بالنسبة إلي الوجود - في - ذاته فهو ليس إلا وجوداً مقلصاً " ص ١٢٧ " .

إن هذه الصور المختلفة للكينونة تتعارض في نظر الكاتب ، مع صورة الكائن في المسيحية حيث يرتبط بالكلمة الخالقة ويمثل مصدر الإشعاع بالنسبة للعالم كله .

نظرية الخيال
عند جاستون باشلار

يعد جاستون باشلار (١٨٨٤-١٩٦٢) من كبار أساتذة فلسفة العلوم المعاصرين في فرنسا ، وكانت له ، في الوقت نفسه ، اهتمامات كبيرة بالشعر والشعراء جعلته يكر س لموضوع الخيال والصور الشعرية عدداً لا بأس به من الكتب القيمة وهي التي نقوم بدراستها في هذا البحث .

يقوم الخيال عند جاستون باشلار على مبدأين أساسيين هما مبدأ **المادة** ومبدأ **الارادة** ، ويتيح **أولهما** ، - وهو المبدأ الذي يجعل من الانسان كائنا عميق الجذور ، راسخ القيم -للكاتب أن يقيم نظريته عن الخيال المادي باقصاء القوالب الصورية التقليدية التي أضفى عليها طول الاستعمال والتكرار طابعا آليا صرفا . أما **ثانيهما** ، وهو دفعة نفس مرهفة ، رقيقة وشفافة ، فيمكنه من صياغة الجانب الاخر من النظرية ، وهو ما يسمى بخيال الحركة أو الخيال « الدينامي » . وعلى هذا النحو، يستطيع الكاتب ، بخياله المزدوج ، أن يحلق بين الارض والسماء كما يحلو له ، وأن ينسج ما يود من الصور الفريدة المبتكرة ، وأن يحول - بفضل «كيمياء» لاحاجة فيها إلى حجر فلسفي - أبسط الأشياء إلى عالم مدهش رائع .

تقوم اذن هذه النظرية على مدخلين مختلفين ومتكاملين معا ، نظرا لارتباطهما وتداخلهما بطريقة جدلية تسهل الانتقال من مستوى إلى آخر ، الا انهما يتطلبان منذ البداية تمييزا دقيقا بين حلم النائم وحلم اليقظة ، وبين عمل الناقد الادبي ، الذي يعنينا هنا وعمل المحلل النفسي الذي لا يرى في النصوص الا جانبها «الاكلينيكي». ونلاحظ ، منذ البداية أن باشلار يفضل حلم اليقظة على حلم النائم والمنهج **الظاهري القائم** Le méthode phénoménologique على دراسة الظاهرة في علاقتها التكوينية الحية بالوعي أو الشعور المدرك على منهج التحليل النفسي الصرف، فالحلم الذي يعني به المحلل النفسي ليس الا الوجه المجهد الكالح والقناع العابس الثقيل الذي تحمله الرغبة بعد افلاتها من ظلمات اللاشعور . وهو، من جهة اخرى، لا يستطيع بعد أن عذبه الكبت الطويل وأضناه الوصول إلى وهم الخلاص ، إلا أن يقدم لنا جروحا لم تندب بعد، وأحاسيس مؤلمة ضاغطة لا تصلح الا مادة

للكوابيس . الا أنه يوجد مع ذلك ، تحليل نفسى وتحليل نفسى ، وباشلار لا يرفض كل تحليل نفسى . ويجدر بنا أن نشير ، فى هذا الصدد ، إلى عنوان أول كتاب ألفه الكاتب عن الخيال وهو : **«التحليل النفسى للنار»** . (١)

ان التحليل النفسى الذى يرفضه باشلارفى مجال الشعر والخيال هو تحليل فرويد، حيث يرتبط الكبت بضرورة عضوية مؤلمة وشاقة ، والتحليل الذى يكلف به ويقبل عليه هو ذلك التحليل الذى يقوم على مفهوم ما قبل الشعور(le préconscient) وليس على اللاشعور ذاته ، وهو يحدد لهذا المفهوم منطقة وسطى بين الشعور والاشعور وهذا عين الطريقة الظاهرية التى لاتؤمن بالدوافع الحتمية . ويقول باشلار فى هذا الموضوع : **« على وجه الدقة ، ان احدى مميزات تحليل المعرفة الموضوعية الذى نقترحه يبدو لنا أنه تبين منطقة أقل غورا من تلك التى تدور فيها الغرائز والدفعات الأولية ، ونظرا لأن هذه المنطقة متوسطة الموقع ، فهى ذات تأثير بالغ على الفكر الواضح والفكر العلمى . »** (٢)

وكما أشرنا إلى ذلك يمكن رد هذا النوع من التحليل النفسى وممارساته إلى نمط ظاهرى أو وجودى نظرا لاعتماده على ذات مدركة أو شبه مدركة تمتلك حرية التخيل والقدرة على الخلق والابداع .(٣) الا أن هذه الحرية التى يتمتع بها الخيال ، والتى تعد من أهم خواصه ، لا يمكن لها أن تعمل فى فراغ . لذلك نراها تخضع لمجموعة من الاطر المحركة يستعيرها الكاتب من مذهب يونج فى التحليل النفسى ، هذه الاطر هى **النماذج** (archétypes) **الخيالية الاولية ومركبات أو عقد** (complexes) **الثقافة** التى تفترض وجود نوع من اللاشعور الجمعى (٤). ولقد اكتشف يونج هذا النمط من اللاشعور أثر اكتشافه لوظيفة **التجاوز** (transcendance)التى تتبلور خلال عملية التنوع النفسى للفرد (individuation)وتكوين الشخصية ، الامر الذى يدعو يونج إلى القول بأن :**«الاحلام ليست مجرد خيالات وأوهام ، لأنها ، على الاكثر ، نوع من التمثل الذاتى لتطورات لا واعية ، وهذا التمثل هو الذى يتيح لنفسية الفرد انضاج وتجاوز الطابع غير المتسق لبعض العلاقات الشخصية »** (٥)

ومن خلال هذا التجاوز الفردى إلى الجمعى ومن الشخصى إلى ما هو عبر الاشخاص ، يصل اللاشعور إلى بعض القوالب العقلية القديمة ، وذلك عامة بواسطة عدد من الصور البدائية ، ومن ثم يتبين أن هناك طبقتين من اللاشعور : طبقة شخصية تصل إلى الوعى وترقى إلى الادراك عن طريق مجهود الذات وطبقة جمعية تقدم للاولى رصيدا من الصور الاولية وذخيرة من النماذج الخيالية الكامنة التى لا تعتبر ، فى نظر يونج مجرد تصورات موروثة فحسب ، **بل ابنية ومقولات وراثية تحكم حركة الحياة النفسية ذاتها .** (٦)

ان الظاهرة الخيالية التى يتوصل اليها باشلار تتميز بخطواتها الخاصة وسماتها المحددة ، فهى ليست ادراكا ضعيفا، مغلقا على ذاته لعدمية الاشياء وغيبتها ، كما هو الحال فى فلسفة سارتر (٧) ومنحاه فى دراسة الخيال ، بل هى ادراك مباشر لجوهر الموجودات . لذلك يقول لنا «مارجولين» : **«ان ترجمة الصورة فى لغة اخرى غير لغة الشعر يعد فى نظر باشلار خيانة حقيقية ، لأن ذلك معناه اننا نرفض أن نرى الوجود ذاته فى الصورة .»** (٨)

ان الخيال عند باشلار أشبه بعملية دينامية منظمة للنفس البشرية وبعنصر تنسيق للتصورات العقلية لا يمكنهما بأية حال من الاحوال ، ان يكونا انعكاسا لعملية الادراك أو وظيفة بدائية من وظائف العقل ، كما كان يظن بعض المفكرين أمثال **«لوسيان ليفى - برول »** صاحب فكرة العقلية البدائية ، لأن الخيال فى جوهره هو فعل التصور نفسه بمحوريه الجذريين **التصور الاستعارى** (métaphorique) **والتصور الكنائى** (métonymique) ، وعلى هذا الأساس تظهر الصورة كنوع من **«التناسق الدينامى »** أو **« التوافق الجدلى »** بين المعنى والرمز ، وهى تسبق فى الزمان ، بفضل كيانها ذاته ، كل تصور عقلى مركب وكل تفكير انعكاسى .ان هذه الاسبقية، الملازمة للنفس البشرية ، تحدد الخيال **« كاطار أولى ينطلق منه كل فكر وما يواكبه من دلالات »**(٩) ، الا اننا مع ذلك كله لا نعتقد شخصيا - فيما يخص اضفاء طابع الوجود على الصورة واعتبارها ادراكا مباشرا ممتلئا لجوهر الموجودات - ان هذا

التمييز الذى يباعد بين باشلار وبين سارتر هو ذو قيمة علمية كبيرة . ان رأى باشلار، فى الحقيقة ، يعمل فقط على تضييق المسافة بين الضمير المتخيل والصورة وعلى استبعاد ربط هذه الاخيرة بغياب الموجودات ، اذ أن المثول المتلئ للصورة لا يمكنه ، بأية حال من الاحوال ، أن يضفى عليها الوجود مثلما يضفيه الضمير المدرك على موضوعه ، ومهما كان الامر فان كيان الصورة لا يمكن أن يكون الا كيانا نفسيا، بينما كيان الموجودات الحقيقية يمد جذوره إلى الواقع الفعلى والموضوعى . ان ايجابية الصورة اذن عند باشلار ليست دليلا على واقعيتها أو رسوخها فى عالم الفعل فهى فى الحقيقة لا تتعدى : كونها ، فى هذا المقام ، **حكم قيمة أو تأكيد موقف نظرى وأخلاقى**. وعلى كل حال ، هذا الموقف لا يختلف جذريا ، من حيث النتيجة، مع موقف سارتر، لأن هذا الاخير لا يقابل بين العدم والوجود مقابلة الدانى بالعالى فهو لا يعرف التقييمات الرأسية ، بل وعلى العكس مما قد نظن لاول وهلة فان العدم عند سارتر يلعب دورا ايجابيا كبيرا اذا كنا نفهم الايجابية على أنها فعل الحرية والخلق . ان صاحب كتاب «الوجود والعدم » يرى ، فى الحقيقة ، أن العدم هو أساس الحرية ، بل الشرط الاساسى لقيامها ، اذ انه نقيض الشيئية المطابقة لذاتها ولا يخضع لقوانين السببية والحتميات الموضوعية ولا يمكن أن يوجد على طريقة الكائن « I´être» الاصم ، العشوائى ، الموجود ها هنا من غير تبرير .

ان الصورة كذلك ، عند بلاشار ، بالرغم من انتمائها إلى نسق فلسفى وأخلاقى آخر، هى نتاج للحرية وتعبير عن دينامية خلاقة واردة بروميثية ، فبفضل الصورة ومن خلالها يبحث باشلار عن انبثاق الدهشة فى ضمير التيقظ وتفتح الذات على روعة الخلق وجمال الوجود . الا أن هذه الصحوة وهذا التفتح لا يتمان الا فى نهاية مجهود ايضاحى جدير ، عبر التقائه بالصورة الشعرية ، بايصالنا إلى منبع الخلق فى ضمير الشاعر ويردنا إلى مصدر الوجود وبالتالى إلى مصدر ادراكه . يقول باشلار: **«متطلبات الفينومنولوجيا (الظاهرة) بالنسبة للصور الشعرية غاية فى البساطة : اذ أن المقصود هو ابراز فضيلة من خلالها ، والتقاط جوهر التجديد بها ، والإفادة ، على هذا النحو، من القدرة الانتاجية العالية للطاقة النفسية .»** (١٠)

ان البحث عن المصدر ، الذى يقود الانسان إلى النماذج القديمة والاطر النفسية - الخيالية الأولية التى يشير إليها يونج ، والاندهاش أمام الابتكار فى التصوير والابداع فى الخلق لايمكنهما أن يتما خارج **«فرحة للكلام»** هى تفجير للكلمة الجديدة وابراز لجوهر اللغة المكنون ، الامر الذى لا يتفق وتعريف فرويد للصورة على أنها تعبير مقنع أو غير مباشر للرغبات المكبوتة . يقول باشلار:**«ان الصورة الشعرية تضئ الضمير لدرجة أنه من العبث أن نبحث لها عن جذور غائرة فى أعماق اللاشعور ، أو على الاقل تقوم الفينومنولوجيا على التقاط الصورة الشعرية فى مستوى كيانها ذاته من حيث ينفصم عن الكيان السابق ، وعلى اعتبارها كسبا تعبيريا ايجابيا للكلام . ونحن لو استمعنا إلى المحلل النفسى لبلغ بنا الحال إلى تعريف الشعر بأنه لبس كلامى كبير .»** (١١)

يجدر بنا اذن أن ندرك الصورة الشعرية فى ذاتها وفى نقاء جوهرها ، فهى لا نتاج للماضى ولا انعكاس للاشياء ، وعلينا أيضا أن نلتقطها فى بساطتها الاولية بصفتها قوة انبثاق عظيمة تتيح للناقد ، بعد أن تحول إلى قارئ ساذج . أن يحيا من جديد عملية الخلق الشعرى فى مصدره وأن ينفتح على الوجود بحيث يصير ضمير التفتح ذاته ، وقد يبدو لنا فى عملية الانبثاق أو التفتح هذه أن نفوسنا تتمدد لدرجة التشتت وفقدان طاقتها ، الا أن هذا التصور لا يمكن أن يكون صحيحا فى رأى باشلار إذ يقول : **«كل صحوة للضمير هى تقوية له ، اضافة إلى نوره ودعم لتناسق النفس .»** (١٢)

لذلك لايمكن لحلم اليقظة أن يتحول إلى عملية استرخاء لانه ، على النقيض من ذلك ، يشد أوتار النفس ، ويلهب الحواس ،ويفجر طاقات الخيال الكامنة ، فهو فى جوهره تدفق لصيرورة وانبثاق لرؤية مستقبلية فكيف به لو أرجعناه إلى جدلية الكبت وافراغه التى تميز حلم النائم . يقول الكاتب :**«حلم اليقظة ظاهرة روحية طبيعية جدا - ومفيدة جدا أيضا للتوازن النفسى - حتى نعالجها كعملية متفرعة عن حلم النائم أو لكى ندخلها ، بلا نقاش ، فى سياق ظواهر الاحلام .»**(١٣)

ان خيال الشاعر - بانفتاحه على العالم وعلى سحره الاخاذ ، لابد له أن يمجده ، وأن يرتفع به إلى مرتبة المثالية وأن يحوله ، بتعبير آخر ، إلى كون عظيم هائل :وهو بابعاده النفس عن ذاتها المتقوقعة ، التى أثقلتها الهموم وأضنتها الشجون ، يحررها من الواقع وضغوطه القاسية المؤلمة ليلقى بها فى أحضان عالم شفاف ترفرف عليه السعادة وتملأه الراحة والثقة . انه يلغى عنصر الزمان ويردنا إلى وحدتنا الاولية، وحدتنا الطبيعية التى تجعل من الانسان مخلوقا كونيا عظيما ، وهو بما يتضمنه من ميل إلى السكينة ونزعة إلى الطمأنينة والهدوء يشبه طبيعة الانثى التى يحمل كل منا بعضا منها بين جوانحه ، ويرتبط بما يطلق عليه يونج (١٤) **روح الانثى** (Anima) التى تعبر ، على النقيض من **روح الذكر** (Animus) عن حب حميم يكاد يستوعب الوجود كله وعن رغبة دفينة قوية فى الاتحاد مع الطبيعة والذوبان فيها .

ان الخيال ، حينما يرتبط بحلم اليقظة ويبتعد عن أغوار اللاشعور المعتمة ، يصبح بلا مراء ظاهرة مباشرة تحيا فى مستوى السطح وتتألق أمام الابصار جلية واضحة ، وإن كانت فى الوقت نفسه لا تخلو من عمق ولا تنقصها ابعاد الزمان ، فذلك لا يخرج عن مستوى اللغة نفسها ، لأنها فى الحقيقة قوة من قوى اللغة وحياة دافقة متفجرة فى كلمات ، تلك الكلمات التى لا تكتسب معناها ولا تبين عن اسرارها الا عند النطق بها أو كتابتها . ليس الخيال ، بعبارة أخرى ، قناعا لغويا تلبسه الغريزة (١٥) أو يختفى وراءه الكبت لانه قوة وضاءة وقدرة هائلة على التسامى والارتفاع بالذات ، كذلك هو كشف لازدواجية الانسان الأول صاحب الطبيعتين : طبيعة الذكر وطبيعة الانثى ، وهل أسطورة الرجل - الانثى (Androgyne) الا تعبيرا عن أمل الوحدة بين الطبيعتين ورغبة فى تحقيق التكامل والتجانس التام بينهما ؟ ان طبيعة الانثى تعبر عن حالة الراحة والسكينة الاولى التى كدرتها طبيعة الرجل بما أدخلته على الحياة من روح التنافس والتناحر والصراع ، اذ أن روح الرجل فى مضمونها تعبير عن الايقاع المتقطع وعن المجهود الممزق المؤلم الذى بثته الضرورة الاجتماعية

في قلب السكينة فوضعت حدا لهذا الحلم العذب الرقيق الذى يملأ الذات زهوا وخيلاء حينما ترد اليها مرآة النرجسية صورتها فى أجمل ثوب وأحلى رونق . الا انه اذا كان من طبيعة الامور ان تتميز الطبيعتان وان تتنافرا ، فمن الطبيعى أيضا أن تتكاملا لأنهما لا تفترقان ، ففى الجدلية التى تربط بينهما وتباعد بينهما تسقط كل منها رغباتها وأحكامها التقييمية على الاخرى خالقتين بذلك حركة انفلات من الواقع وتناقضاته هى لب النزعة إلى السمو وجوهر الدفعة إلى المثالية. وما هذه الحركة فى صميمها الا وظيفة من وظائف «اللاواقع» اذ يقول باشلار :«تجد وظيفة اللاواقع استعمالها الاصيل فى عملية ارتقاء متسق إلى المثالية وإلى السمو بالحياة، وهى عملية تدخل الدفء على الفؤاد وتضفى طابعا حقيقاً على الحياة ...» (١٦) بالاضافة الى ذلك ، ليس من شك فى أن عملية الاسقاط المتبادل بين الطبيعتين تربطنا على الدوام برؤية مستقبلية للوجود وتنقلنا الى عالم متجدد أبدا وتتميز دوما عن واقعنا الكئيب الرتيب ، بل وتدخل التغيير على النفوس الى درجة تتبدل فيها الطبائع وتتحول الحقائق الى آمال والآمال الى حقائق ، ومن ثم ظهرت شخصية القرين فى الادب الرومانسى (Le Double) وهى ظاهرة تتجلى فى أبدع صورها عند الفريد دوموسيه وجيرار دى نرفال كما توجد لها جذور عبد شكسبير وهاين .

ان حلم اليقظة ، حينما يغمر نفوسنا ويملأها بومضاته ، انما يرجع بنا فى الحقيقة الى جذور الوجود وينبوع الحياة الاول فيكشف لنا بذلك عن نواة كامنة للطفولة فى أعماقنا لا تتأثر بكر الزمان ولا بضربات الخطوب لأنها تعيش خارج الزمن والتاريخ اللذين نألفهما ولا تحيا الا فى لحظات نادرة سامية هى لحظات الالهام الشاعرى وانبثاقه فى ضمير الشاعر أو الفنان الاصيل الجميل ، هذا الحلم الجميل يربط الحالمين بالكون ويفجر فى نفوسهم انطلاقة هى خلاصة الحياة المتدفقة وجوهر الرغبة الجامحة الى التمدد والتضوع الى ما لا نهاية ، وحينما يرتكز حلم الطفولة على دفعة الزمان الرأسية وعلى لحظة تألقها (١٧) المفاجئ فى الضمير ، يستبعد تلقائيا مفهوم الاستمرارية الزمنية الموجود عند برجسون ، لأن السيولة المستمرة للزمن تعود النفس

على الرتابة وعلى السير فى اتجاه خطى لا يتفق وهذه اللحظات المركزة التى تتفجر فيها فجأة أحاسيس الدهشة ومشاعر التعجب التى تعد أساس التساؤل الانسانى ومصدر تطلعه الى المعرفة ، الامر الذى يفترض ضمنا حالة من البساطة والسذاجة تذكرنا ببساطة الاطفال وبراءتهم المحببة . واذا كان حلم اليقظة يحقق لنا ، على هذا النحو ، أملنا فى الحرية المطلقة ، فهو فى الوقت نفسه يحى فى نفوسنا الحنين الى الماضى البعيد الذى تحيط به فى مخيلتنا حالة الاسطورة وسحرها العجيب ، فالماضى الذى نتوق اليه ونرغب فى العودة اليه ليس بالطبع مجموعة الاحداث والتواريخ التى تحفظها الذاكرة ، فهذا الماضى الموضوعى لا يخلو من آلام ومن لحظات قاسية ومن رضوض نفسية خلقتها عقد الفطام والخصى وأوديب . ان الماضى الذى يبعثه حلم الطفولة هو جوهر الطفولة وأصل الاصول والامل الاعظم فى العودة الى الجنة الاولى؛ ان حلم الطفولة يدفعنا ، على هذا النحو ، الى أعماق الوجود الابدى حيث تتوقف الصيرورة ويلقى بنا فى قرار الزمان السحيق حيث يفقد الزمن معناه وتتبدد صورة مسيرته المطردة فلا يحتفظ الا بشكله الدائرى ولبه المتجسد فى الفصول الاربعة ، فالفصول حينما تلتحم بالطبيعة تكون الصورة المثلى لاندماج الزمان بالمكان أو هكذا على الاقل بالنسبة للذكرى الصافية ، البعيدة عن الشوائب (١٨).

وليس من شك فى أن هذا الشكل الدائرى للزمان يذكرنا فى قراره العميق بالزمان المقدس لدى الشعوب القديمة وهو الزمان الاسطورى الذى هو الزمان الاول ، زمان الخلق الذى لايسبقه زمان لأنه البداية التى تتجدد كل عام فتأخذ بالتالى شكلا دائريا ، لأن العام دورة كاملة ودائرة مغلقة لها بداية ونهاية فى حركة مستمرة وتجدد دائم (١٩) .

كذلك يسمح لنا حلم الطفولة بأن نحس بوجودنا احساسا مطلقا بعيدا عن زيف العرض ووهم الحادث الطارىء ، احساسا بالهدوء الشامل والسكينة التامة التى هى جوهر الوجود المطابق لذاته ، المستقر فى راحة ابدية. ان هذا الحلم،بتفتقة خارج حدود الزمان الواقعى وابعاد التاريخ المعروفة ،ليس الانموذجا عاليا للسعادة البسيطة

الساذجة. ويعد نموذج حلم الطفولة مصدراحيا لكثير من الصور المشرقة السعيدة:صور النار والضياء والماء لانه همزةالوصل التى تربط بينهما والعقدة السحرية التى ترتكز عليها. وهو المصدر الاسطورى لاحساس النقاء والطهارة الذى يلازم مواقف الانذهال والدهشة عند المتخيل الحالم، انه الحياة الهادئة التى لا تعرف الكدمات ولا الصدمات النفسية، الحياة التى لا يحدث بها شئ ولا يكدر فيها شئ صفاء الوجود واتحاده البهى بذاته، اللهم الا مس رفيق من كآبة يذكرنا بهذا الاحساس العميق القاطن فى جوانحنا الا وهو الحنين، لا إلى طفولة بعينها ، ولكن الى الطفولة على الاطلاق، الى اصل الوجود. (٢٠)

ان الفرق الجوهرى بين حلم النوم وحلم اليقظة هو الطابع الاشخصى للحلم الاول بينما لا يستطيع الحلم الاخير ان يعيش خارج ذات حالمه او ضمير متخيل ، كذلك يعد حلم النائم - فى قراراته، نوعا من غروب الحياة وانعدام الوجود: انه هوة الضياع السحيقة وليل الضلالة الدامس، اليس هذا الحلم ، كما يقول باشلار: «دليلا على الكائن الضائع او فى سبيل الضياع، الكائن الهارب منا.»(٢١)؟ فهو لابتعاده عن كل ركيزة وتنكره لكل الوشائج يصبح مثل هذا النقاب القائم الذى يحجب الضياء ويكدر النظر، ويرده الانسان الى شبحه او ظله لايمكنه ان يشبع نهم دراس الظاهرية الذى يبحث ، لا عن القوى الضاغطة التى تخنق الانسان وترده الى وظائفه الحيوانيه الصرفة ، ولكن عن طاقات التيقظ والصحوة. لذلك كله يفضل هذا الدارس حلم اليقظة طالما تبقى وميض فى ضمير ومثل حالم فى حلمه. ويعد هذا القدر الادنى من الوعى ومن حضور الذات ضروريا لكى لايتردى الحلم فى ظلام الاحداث والوقائع ولكى يبقى متلألئا فى سماء القيم الذاتية، بعبارة اخرى ان ما يبحث عنه الدارس هو عملية التقييم الذاتية للصورة الخيالية، وهى عملية منشطة للنفس ومحفزة لطاقات الوجدان. وعلى هذا النحويرتبط حلم اليقظة بتضوع الذات وزيادة الاحساس بالراحة فهو ليس استحضارا للاشياء على طريقة الفكر، الامر الذى يفترض مسافة او بعدا بين الضمير المدرك وموضوعه، انه قوة الهام مباشرة (٢٢) تغمر الوجدان بنورها

الكامل فى لحظة من لحظات السمو النادرة، لذلك لا يمكن للصورة التى تنبثق به الا ان تكون برقا خاطفا ، تدفقا مفاجئا يوقظ الغافل ويثير الدهشة . ان المتخيل حينما تستغرق هذه الومضة الساطعة ذاته ، يحس بأن حياة دافقة تملأ عليه جوارحه وبأنه فى باطن لا ظاهر له . وما معنى أن يذوى الانسان فى دخيلته ؟معناه أن يسعى إلى توحده ، وليس التوحد بحثا عن العزلة من أجل العزلة وانما هو تجنب لعالم التكلف والرياء وابتعاد عن مجتمع التصنع والنفاق ، هو انغماس فى الكون فى هدوئه العميق وصمته السحيق حيث يرقد مطمئنا زمان السكون . وما معنى العودة إلى الكون وإلى عالم الطبيعة المطهر ؟ معناه اللقاء المجدد مع شاعرية العناصر : مع تأجج النار المحفز للحياة ، مع ينبوع المياه المتلألئة ، مع أمومة التربة العميقة . ان العودة إلى أحضان الوجود معناه أن يقطنه الإنسان من جديد ، أن يتنفس فيه ، ان يتحدث إليه كما هو يتحدث إليه فى صوت خافت رفيق هو صوت الشعر (٢٣).

الخيـــال المــــادى

لقد عرف عالم الخيال عند باشلار ، كما سبق أن أشرنا إلى ذلك فى بداية هذه الدراسة مبدأين رئيسيين خلال تطوره : مبدأ **العناصر** أو المادة ومبدأ **الحركة** . وسوف نكرس هذا الجزء لدراسة المبدأ الأول .

إن الكتب التى يتحدث فيها باشلار عن عنصر من العناصر أو مادة من المواد لا تتجاوز الأربعة وهى مجمل دراساته عن النار والماء والتربة والفضاء . (٢٤) ويبدو جليا أن الكاتب لم يبلور بعد فى أول كتاباته عن الخيال ، أى فى دراسته التى أسماها " **التحليل النفسى للنار** " والتى انتهى من تحريرها عام ١٩٣٧ ولكنه لم ينشرها الا فى عام ١٩٤٩ ، مجمل أفكاره ومفاهيمه المتعلقة بعالم الخيال . إلا أنه، مع ذلك ، كان قد فطن إلى الخلافات التى تميز منهجه عن مناهج التحليل الفرويدي. لذلك نراه يتحدث - على سبيل المثال - عن كبت " واع " أو عن لون من الجدلية

يتغلب فيها الظريف والممتع على قوانين الضرورة العضوية ويجمع أفكاره حول مجموعة من المحاور الخيالية ، المستلهمة من يونج والمسماة بالمركبات الثقافية ، وهذه الأخيرة تمثل فى نظر باشلار مجموعة من المواقف أو الاستعدادات القبلية التى تحكم عملية التفكير نفسها وتوجه المادة الخيالية إلى أطر وقنوات تتفق وروح الثقافة التى تتضوع من خلالها .

فى كتاب " التحليل النفسانى للنار " تسترعى انتباهنا أربعة مركبات ثقافية وهى مركبات " برومثيوس " ، " نوفاليس " ، " أمبدوقليس " و " هوفمان". ومن المعروف أن أسطورة برومثيوس ترتبط فى الأصل بسرقة النار إلا أنها سرعان ما بلورت معانى أخرى مثل التمرد والثورة والإعتداد بالنفس والتحدى ويضيف باشلار إلى هذه المعانى النزعة إلى مساواة وتجاوز الآباء والأجداد والمعلمين فى مجال المعرفة والحياة العقلية ، الأمر الذى يجعل من هذا المركب المرتبط بحب التعلم والرغبة فى المعرفة مكملاً لعقدة أوديب الموضحة للحياة الغريزية الصرفة . أما مركب نوفاليس فهو يبلور مجموعة من الصور المتصلة بالاحتكاك المولد للحرارة والنار وما يتعلق بها من مشاعر الدفء والحنان إذ أنه ليس من شك فى أن عملية الاحتكاك كانت ، قبل أن تصاغ فى قالب فكرى أو عقلانى ، ذات دلالات عاطفية وحسية تتناسب مع الرغبة فى المداعبة واللمس اللذين هما فى قرارهما نوع من الاحتكاك الرمزى المتسامى . أما مركب أمبدوقليس فيمثل الحلم أمام نار المدفأة ، وهو الحلم الذى يجمع فى دفعته البراقة المتلألئة نحو الأفاق البعيدة بين غريزة الحياة وغريزة الموت ، فالنار هى القوة الحية النابضة المتأججة التى لا تعرف الهدوء ولا السكينة ، وهى القوة المدمرة الهائلة التى تبلور إرادة التغيير والتجاوز ، وأخيراً يعد مركب هوفمان خير معبر عن شاعرية الشعلة وعن الاحاسيس التى تجمع بين الصور النارية والمائية من خلال المشروبات الكحولية ، الأمر الذى يقود إلى مبدأ هام من مبادئ الخيال وهو قدرته على الازدواجية والتنافر ، إذ أن الماء نقيض النار إلا أن الخيال يستطيع ، مع ذلك ، أن يربط بينهما من خلال بعض الصور ، ولنذكر ، على سبيل المثال ، صورة

السيولة : ألا تبدو لنا الحمم البركانية وهى تتدفق من البركان كأنها مياه تتدفق فى قوة من قدر يفور ويمور أو ليست تشبه ، بعد ذلك ، فى انسيابها من فوهة البركان الثائر إلى الوادى المنبسط النهر الذى يتهادى مختالا بين شاطئيه ؟ (٢٥)

غير أن باشلار لا يبلور نظريته عن الخيال المادى بصورة متكاملة إلا إبتداء من كتابه عن " الماء والأحلام " ، فهو فى هذه المرة يؤكد بوضوح أنه يريد تجاوز ما يسميه " سيكولوجيا " المفهوم أو الإطار ، وهو الأمر الذى يتضح من قول ميشيل ما نسوي: " كل ذلك مرجعه ، بإختصار ، إلى اعتبار العناصر أو المواد كنوع من المحفزات القوية للخيال ، ليس عن طريق الأشكال التى تتخذها ، ولكن شحماً ولحماً."(٢٦) يقصد أن التأثير الذى تحدثه المادة فى الخيال لا يتم من خلال تصورات عقلية أو أطر شكلية بحتة ولكن من خلال تجربة حسية نمر بها فى حياتنا الجارية فعلاً . ما هى اذن السمات المميزة لهذا النوع من الخيال ؟

على خلاف الخيال الصورى ، الذى يظل على السطح ويعتمد احداث المفاجأة والتأثيرات القائمة على الظرف المحبب والابداع اللفظى ، يغوص الخيال المادى إلى أعماق الوجود وإلى قراره المكين حيث يتلحم بالأبدية ويستقر فى مصدر الديمومة وينبوعها الأول . و إذا كان الخيال الصورى يقوم على العلاقات الظاهرية والتشابه الخارجي بين الاشياء ، فإن الخيال المادى هو نوع من الالهام الحدسى أو اللقطة المباشرة للمادة فى الصورة ، وإذا كان الأول خفيفاً ، فائرا وحيا ، فإن الثانى ظليل . كثيف وبطئ . ان الخيال المادى يضفى قيمة على معانى العمق بينما الخيال الصورى يحبذ ثورة الإنطلاق . لذلك يعتقد الكاتب أن باستطاعته ارجاع الصور المادية إلى عناصر الفيزياء القديمة الأربعة : النار والهواء والماء والتربة التى كانت تقابلها فى الطب القديم الامزجة الأربعة : الصفراوى ، البلغمى ، اللمفاوى ، والدموى (٢٧) . وعلى هذا النحو ، إذا ساد عنصر أو تركيب ما من هذه العناصر - لأن الجمع بين عنصرين جائز - العالم الخيالى لأحد الشعراء ، فإن ذلك يعكس بلا شك مزاجه الشاعرى ، الأمر الذى يتيح،وفقاً لباشلار ، نوعاً من التحليل " النفسى -

الكيميائى " للخيالات والاحلام(٢٨) . البحث اذن عن العنصر أو مادة الصورة بالغ الأهمية لأن الباعث المادى هو الذى يحدد ، فى رأى باشلار، البواعث الشكلية أى عملية اختيار الصور والصيغ ، إلا أن مادية الصورة لا تعنى بالضرورة عودتها إلى عرى الطبيعة الأولية إذ أنها لا تستطيع الانبثاق الا عبر " طُعم " ثقافى ، فهذا الأخير هو الذى ينقل إلى الخيال الصورى خصوبة المادة وكثافتها . (٢٩) وإذا كنا فعلاً بصدد ثقافة أصلية ، فإن ذلك سوف يبين لنا أن المادة لا تخضع للادراك المباشر وأن الصورة ليست نسخة من الواقع لأنها لا تتم إلا من خلال نسق تقييمى .

ان قراءة باشلار للصور المائية فى كتابة " الماء والأحلام " تتيح لنا ، بفضل مبدأ ازدواجية الخيال ، تحديد مالا يقل عن أثنى عشر موضوعاً أو مركباً ثقافياً لها علاقة بالعنصر المائى ، وهكذا تتاح لنا فرصة القيام برحلة ممتعة شيقة تستيقظ فيها حواسنا وترتقى فيها مشاعرنا درجات .

ان " المياة الصافية " هى مياة الربيع حيث تعكس أشعة الشمس الوضاءة خيوطها الفضية على صفحات الجداول والأنهار ، ومرآة الطبيعة المختالة فى ثوبها القشيب حيث تتولد نرجسية لا حدود لها تسمو بذاتنا وتنطلق بها إلى ما لا نهاية . ان هذه النرجسية ، التى تتيح لنا الالتقاء بصورتنا الذاتية وصدى صوتنا المحبب، ليست مجرد شعور بالزهو والخيلاء ، انها أكثر من ذلك وأبعد عمقاً ، فهى تعبر عن رغبة أصيلة فى التضوع والتألق ، والتحليق خارج الزمن على أجنحة الأمل الداعبة، وهى حينما ، تعرض الذات نفسها فى مرآة العيون المائية ، تمثل طموحات الإنسان الراقية نحو التمدد والإتحاد بالرحابة الكونية ، إذ يحسب الإنسان نفسه ، وهو فى قرار ماء لاقرار له وفى قلب صورة رائعة الصفاء ، كأنه مركز الوجود وبذرة الجمال السرمدى. أضف إلى ذلك أن المياة الصافية لا تفترق عن مشاعر الانتعاش وأحاسيس اليقظة والمرح ، فالماء السلسبيل فى إنسيابه والجدول الراقراق فى جريانه نغمات يرددها الخرير ، وألحان تعزف فى قلوبنا لحن الطفولة المبسط ، وهى كذلك ببياضها الناصع ، جسد السابحة المضئ أو روح بديلها طائر البجع الذى يمثل غناء احتضاره قمة الإغراء وهو الموت حباً . (٣٠)

أما " الماء الراكد " فيرتبط ، على العكس من ذلك ، برؤية قاتمة هى رؤية الموت هذه الهوة السوداء الرهيبة ، ويذكر الماء عند " أدجاربو " بالذات ، بالموت على مستويين : " مستوى السيولة " الذى يربط ، من الناحية الدينامية ، بين ظاهرة الانسياب والزوال ، ومستوى الركود الذى يربط ، من وجهة نظر نفسية الأعماق ، بين الموت والسبات . وتذكر بالموت ، كذلك ، عقدة " قارون " وعقدة " أوفيليا " ، اذ يرمز قارب قارون - وهو موضوع يصوره " دانتى " فى جحيمه ، و " دولاكروا " فى احدى لوحاته - إلى الأسى والعذاب ، وهو يربط بين صورة الموت وصورة الماء بواسطة فكرة الرحلة ، ويقول باشلار فى ذلك :" ان الخيال المادى يريد أن يكون للماء حصة فى الموت ، وهو فى حاجة إلى الماء ليحتفظ للموت بمعنى الرحلة "(٣١) أما العقدة الثانية فتمثل فيها شخصية " أوفيليا" لشكسبير الصورة النسائية للإنتحار أو الموت غرقاً فى البحيرة .ان هذه الصورة جد رائعة لكى نصدقها ، فهى لذلك أقرب إلى حلم الموت ورغبة الإنسان الدفينة فى الراحة الدائمة منها إلى الفزع أمام حادث مروع . وبالنسبة لهذه العقدة الأخيرة ، نرى ان خصلات الشعر المتطاير ، التي تحرك المادة ولاتعبر عن الشكل ، هى أساس هذه العلاقة الحميمة بين الماء والموت . ولهذه العقدة ابعادها الكونية أيضا ، خاصة حينما يلتقى القمر بالموج ويتحد ضوؤه بثنايا الماء، اذ يصير القمر نفسه حينئذ "أوفيليا" ويصبح الوجود كله فى حالة احتضار ، الامر الذى يملأ قلوبنا رهبة ويبث فيها أجواء التأمل والكآبة.(٣٢)

وهناك "المياه المركبة" التى تنتج من قدرة الخيال المادى على التأليف بين العناصر ، وهو أمر - كما قلنا - جائز بين عنصرين : بين الماء والأرض وبين الماء والنار ، بين الأرض والنار وبين الهواء والنار. وقد يرجع مصدر هذا التزاوج بين العناصر الى الطابع "الجنسى" الملازم لكل تركيب ثنائى ، والامثلة على ذلك كثيرة . هناك - مثلا - التآلف السابق الذكر بين الماء والنار ، وهو تآلف تجسده المشروبات الكحولية التى تبلور عقدة "هوفمان" الأحاسيس والانطباعات الناتجة عنها . ويمكن تشخيص

الليل أو تجسيده ، مع أنه ليس جزءا من العناصر ، حال اتحاده مع الماء، وهى الامكانية التى ولدت تعبيرا قويا مثل "بحر الظلمات " الذى كان يرمز الى الفزع عند كثير من الملاحين القدماء. كذلك يوحى التقاء التربة بالماء بكثير من صور العجائن ، كما أنه يعد أساسا ماديا متينا لتغذية مشاعر الالفة ، ورفد علاقات الحب والود الحميم. أضف الى ذلك ، أن هذا التزاوج يثير فى نفوسنا احساسا باللزوجة ، الامر الذى يضفى على حياة الحلم كثافة ، انطولوجية "كبيرة ، ومن ثم يتبين لنا أن الاتحاد القوى بين أحاسيس اللمس وبين الصور المرئية هو أساس الطابع الحسى الجذرى الذى يقوم عليه خيال العناصر. (٣٣)

أما بالنسبة لمياه "الامومة او الانوثة، فهى اسقاط لصورة الام ومدلولاتها على الطبيعة، فهذه تصير حينا أمنا الطبيعة ذات الصدر الحنون ، وحينا آخر - عندما تنزلق مشاعر الامومة الى الانوثة -فتاة أحلامنا الجميلة . وعلى كل حال ، ان معظم هذه الاحاسيس تعبر عن رغبتنا العميقة أوتوقنا الشديد الى الامتزاج بمادة دافئة حنون تغمرنا بعطفها وتشملنا برعايتها . بهذه الطريقة ، يمد حلم الماء جذوره العميقة الى قلب المادة باثا فيها روحه الخلاقة وانفاسه الحية. من جهة أخرى ، يذكرنا الماء بالأم حتى ولو نظرنا اليه نظرة دينامية ، فهو مثلها عنصر مداعب هزاز يملأنا رخاوة ويذيبنا فى أحضان الطمأنينة والراحة. ماء الانوثة ، كذلك ، ماء عذب يحبذ صورة الينبوع على صورة البحر المحيط، فعين الماء ترتبط اساسا بمصدر حسى وبرغبة فى اللمس بينما المحيط يوسع الآفاق ويثير الرؤية البعيدة . والماء الحلو ذو طبيعة أسطورية ممتدة الجذور الى أحلام الطبيعة الاولى بينما ماء البحر المالح قاس وغير مجد يربط البحر بالاهوال والمخاطر والحكايات الغريبة. (٣٤)

ونحن اذا استبعدنا أى تقييم اجتماعى أو قدسى، فان الماء يبقى رمزا أصيلا للنقاء ومصدرا طبيعيا للطهارة ، وعملية التطهير - كما يقول باشلار - : "لابد أن تصور كفعل لمادة ، اذ أن سيكولوجيا التطهير تنتمى الى الخيال المادى وليس الى تجربة خارجية ." (٣٥)

الا أن فعل المادة لايمكن تخيله ، مع ذلك منفصلاً عن الفحوى أو المغزى الخلقى الذى يحويه ضمناً ، فهذا المغزى ، فى الحقيقة ، هو الذى يفتق حلمنا ويضفى عليه صورته الطيبة أو الخبيثة . وبواسطة رد الفعل ، من جهة أخرى ، يمكن لما ينتمى إلى السريرة أو النية أن يصير خاصية أو ارادة للعنصر ذاته ، ومن ثم يصبح الماء شريراً أو رقيقاً لطيفاً ، ويمكنه أن يغرى بالهلاك كما يمكن أن يدعو إلى الإنتعاش والتجديد . وليس من شك فى أن الاحساس بالإنتعاش والتجديد ينتمى إلى عالمين : عالم الحس وعالم الاخلاق ، وأن التقييم الخلقى هو الاساس الذى يعطى الماء القدرة على شحذ الطاقة والارادة وعلى الشفاء والتطهير الدينى الذى يجمع بين الحياتين المادية والخلقية فى صورة حياة أكبر وأعظم وهى الحياة الكونية (٣٦) .

وبما أنه من الصعب الفصل الكامل بين خيال المادة وخيال الحركة ، فإن الكاتب لا يستطيع أن يتجنب التصورات المتصلة بالفعل الخيالى للماء ، وهو ما يظهر بجلاء عندما ننظر إلى الماء من منظور العنف ، إذ أن العنف يمكنه أن يبرز الجوانب النشطة أو الفعالة فى الخيال وأن يطور القوى أو الطاقات الكامنة فيه وأن يصوغ علاقاتنا مع الوجود على أساس من النضال أو الصراع . لذلك إذا كانت الذات هى الارادة ، كما يذهب " شوبنهور" ، فان العالم يصير – مقابل ذلك · مصدر أثارة وإستفزاز ، وتظهر هذه الجدلية بين الإنسان والعناصر فى مركب " سوينبورن" الذى يلخص التجربة المزدوجة للسباحة حيث يختلط التعب بالفرحة وتجتمع السادية مع المازوكية . وأنه لتوجد فرحة فعلاً فى قهر عنف الموجه كما توجد لذة فى الشعور بسياط الماء وهى تلهب أجسادنا ، إلا أنه يبدو أن المكونات السادية أكثر قدرة على أثاره التخيلات الحركية وعلى تفجير ارادة القوة عند الإنسان ، وهى الارادة التى مكنته من السيطرة على الطبيعة . وأخيراً ، إذا رجعنا إلى صورة أكثر هدوءاً ، أليس هذا الترابط بين الماء والإنسان دليلاً على مصدرهما الواحد ونفسهما المشتركة ؟ ان هذه العلاقة الحميمة تبدو جلية فى الصورة المائية المأثورة عن الكلمة الشعرية إذ يقال عنها :"أنها تتدفق من منبع " (٣٧) .

وفي كتاب " الارض وأحلام الراحة " (٣٨) تندرج الصور تحت لواء المشاعر الحميمة وأحاسيس الأعماق إذ أننا هنا بصدد خيال يمجد بواطن العناصر ويتيح للصور الشعرية المتصلة بها نوعاً من التجاوز الهابط إلى لب الوجود وإلى نوع من اللاشعور المتسامى. وبفضل هذا الغوص إلى قرار المادة وإلى جوهرها المكنون ، نستطيع الوصول إلى حالة من النشوة الهادئة السعيدة وإلى نوع من السكون الكونى هو بمثابة روح المادة الأصلية . ولاشك أن هذه الرغبة فى الراحة وما يقابلها من توق إلى الهدوء الجذرى هى الاساس النابض الحى لكل طموحاتنا إلى المأوى والإندماج والإستقرار ، وهى إحاسيس تحكمها جميعاً نفسية الالتفاف على الذات ورفض الانسلاخ عنها لما فى ذلك من مشقة على النفس وجهد وعسر . إلا أنه ، مع ذلك ، لا يمكننا ، بسبب ازدواجية الصور الخيالية ، أن نفصل بين رغبة الأعماق وإرادة النفاذ ، وعلى هذا النحو ، يسهل تخيل هذا الغوص إلى لب الوجود على أنه نوع من إغتصاب أسراره وبهذه الازدواجية ، تستطيع الأحلام أن تعبر، على السواء، عن رغبة قوية فى الراحة وعن تطلع إلى المعرفة عارم ، ولننظر الآن إلى الأبعاد الأربعة التى تشكل - لدى باشلار - نواة المشاعر الحميمة والتى تعد أساس سيكولوجيا الأعماق ، ان الكاتب يسميها على التوالى :

- بعد الإلغاء أو الرفض
- البعد الجدلي
- بعد الإنذهال والدهشة
- بعد الكثافة المادية

يقوم بعد الإلغاء على رفض كل عمق وكل نظرة تتجه إلى بواطن الأشياء ، أما البعد الجدلى فيتأرجح بين ظاهرة الكشف ونزعة الإخفاء ، بين حب الظهور والرغبة فى التخفى محققاً بذلك نوعاً من التذبذب والأخذ والعطاء بين الكون الصغير والكون الكبير ، بين ظاهر المادة وباطنها . ويعد هذا البعد الأخير أيضاً أساساً

لعلاقات التنافر التى تميز بين حلم الخدر الحيي وحلم السفور والتضوع . وبالنسبة لبعد الانذهال ، فهو يكشف عن إبداع الخلق وروعة الأعماق ، عن النعاس الحريرى للجمال النائم وتألق الألوان الزاهية ، عن بهاء الطلعة وإغراء المظاهر . والبعد الرابع هو ، لاشك - أعمقها جميعاً وأكثرها رسوخاً ، لانه يغوص إلى أعماق الوجود ، هناك حيث ترقد الأسرار الكونية وتقيم الابدية (٣٩) .

إن خيال الأعماق لا يستطيع أن ينفصل عن عمل الكيميائى القديم الذى لا يعنى بالظواهر السطحية أو بتألق الأشكال وإنما يبحث عن قوى الصيرورة التى تحكم المادة وتوجهها ، ويتبلور هذا التقييم الدينامى لنشاط الخيال عنده فى نزعته إلى غسل بواطن العناصر ، الأمر الذى يتفق مع إتجاه ثابت للنفس البشرية إلا وهو حبها اللامتناهى للتطهير . ويبدو أن حب التطهر هذا يرتبط برغبة قوية فى الألفة الحميمة وفى وجود دافئ كاتم للأسرار . لقد أدرك التحليل النفسى حلم الأعماق هذا ورغبة الإختباء هذه فيما يسمى بنزعة " العودة إلى الام" التى تعبر ، فى الواقع ، عن حالة رفض للتطور ، والتى يصحبها عادة رفض الرؤية والإمتناع عن النظر ، وفى هذا الصدد يقول باشلار :" فى هذا الاتجاه نجد ، فعلاً ، صور الكائن النائم ، الكائن ذى العيون المغلقة أو نصف المغلقة ، الرافض دوماً للنظر ، وصور اللاشعور الأعمى الذى يشيد كل مقوماته الحسية على مشاعر الدفء والراحة."(٤٠) .

إن خيال الأعماق والعلاقات الحميمة ، حيث يصعب فصل الذات الحالمة عن موضوع الحلم ، يتيح للكاتب تجاوز منظور علم النفس التقليدى الذى يعد الصورة نوعاً من المعرفة المنقولة عن الصفات الحسية للمادة . ان باشلار يرفض أية قيمة موضوعية لهذه الصفات الحسية لأن هذه لا يمكن أن تنفصل عن عملية التقييم التى تقوم بها الذات ولأنها مشحونة بالعواطف والمشاعر إلى درجة تؤثر على معرفتها بطريقة مجردة . ويتم فعل الذات أما اتجاه المزايدة والتفخيم ، وأما فى إتجاه التركيز، وهو الأمر الوارد فى حالة خيال الأعماق ، وإذا كان ذلك كذلك يصبح فعل الذات هو السبب الحقيقى الذى يفجر دفعة الصورة وإنبثاقها فى الضمير المرهف ،

الأمر الذى يجعله فى اتساق وتوافق مع وظيفة " اللاواقع" التى تحرك الحياة النفسية، والتى لا تجعل من الصورة مجرد رمز أو قالب لاحساس أو فكرة وإنما حياة زاخرة بنفسها . ويلتقط باشلار وظيفة اللاواقع هذه فى مستوى الذات المعبرة ، فى مستوى اللغة نفسها بحيث لا يرتد الضمير المتكلم عبر الصورة إلى ما "يكمن" خلفها إذ أنه لا وجه لها ولا خلفية ، فهى قائمة فى ذاتها ومطابقة لذاتها ولا حياة خارج نسيج اللغة . ومن الواضح أن الصورة تحدد ، على هذا النحو ، كفعل خيالى صرف ونحس بها كلذة كلامية أو متعة تعبيرية بحتة ، أما وظيفة اللا واقع فتظهر لنا كنوع من التوافق التام ، التلقائى والساذج مع موضوع الخيال فى لحظة انبثاقه ، غير أنها لا تتجمد فيه أو تذوب بسبب قوتها الدافقة ودفعتها الغامرة . لذلك يصعب تصور هذه الوظيفة خارج عملية " تقوية" تبرز من خلال فعلين : الدفعة والإهتزاز ، تعبر الدفعة عن توتر الكائن الشامل الذى يتفجر فجأة فى صورة مضيئة بالغة التركيز فأقل توتراً وبالتالى أنسب للتعبيرات المجازية والإيقاعات المركبة، وإذا كانت الدفعة هى قوة انبثاق الصورة ، فالإهتزاز هو تطويرها خلال سلسلة من الاستعارات والتشبيهات.. (٤١)

يقدم لنا الكاتب فى هذا الكتاب أيضاً مجموعة من الموضوعات والمركبات الثقافية الخاصة بخيال الأعماق والمشاعر الحميمة والراحة . منها نموذج بيت الميلاد وهو أساس البيت المثالى الذى نحلم به وعقدة "يونس" التى تدور حول موضوع البلع وعقدة الكهوف والمغارات والمتاهات التى تفجر أحلام الأغوار وموضوع الشعبان والجذر والكرمة وما يرتبط بها من أحلام الطبيعة بشعبها الثلاث : الحيوانية ، النباتية والمعدنية .

يمد بيت الميلاد جذوره العميقة الى الطفولة البعيدة ، الطفولة المثالية الحالمة ، ويقول باشلار فى ذلك :"أننا بدلاً من أن نحلم بما كان ، نحلم بما كان يمكنه أن يكون، فربما كان فى مقدوره تثبيت أحلامنا الحميمة إلى الأبد".(٤٢) ويحمل هذا النموذج - بالقوة - معظم صور الأعماق والأحلام التى تدور فى فلكها ، فهو

المغا رة السعيدة والمتاهة التى تحيى مخاوف الطفولة ، وإذا نظرنا إلى هذا النموذج الخيالى من منظور التحليل النفسى ، وجدناه يرمز إلى مجمل الحياة النفسية : فالقبو الغارق فى الظلال يمثل اللاشعور والسطح الغارق فى الضياء يمثل الحياة الواعية ، كذلك يعد البيت الأول مهداً للحرارة والدفء وملجأ نأوى إليه فيحمينا من الظلمات وقوى الطبيعة الخفية ويوفر لنا أحلام الراحة والسعادة والسكينة .

وبالنسبة لعقدة "يونس" فترتبط إلى حد بعيد بامكانيات الخيال اللامتناهية ، لأنها إذ تبلور أكبر قدر من السذاجة الممكنة تعد أعظم مورد للقصص الخرافية والروايات الخيالية ، وهى على وجه التخصيص ، بؤرة تلتقى فيها معظم الرموز المتصلة بلذة البلع وتصوراته وتتولد منها غالبية الحكايات العجيبة التى تثيرها هذه التصورات . ويربط باشلار بين هذه القصص الخيالية عن الإبتلاع وبين ما يسميه إرادة المزاح التى تعبر عن إحدى وسائل الدفاع الذاتى عن النفس ضد خشية تمتد جذورها إلى أعماق اللاشعور الجمعى أو الأولى . ويربط ، كذلك ، بين هذا الموضوع وبين لذة التذوق والهضم من جهة وبينه وبين عقدة الفطام فى حالة التخوف ورضوض الميلاد من جهة أخرى . إلا أن أهم ما يستخلصه الكاتب من هذه التصورات جميعاً هو صورة المأوى الذى يتمثل لنا على هيئة دائرة "أولية" وقدرة إحاطة وشمول عظيمة ، ولا شك أن هذه الدائرة التى نحلم بها تذكرنا ، لاشعورياً ، ببطن الأم (٤٣) النابض بالحرارة والعامر بالراحة والأمن . كما يعد انغلاق الدائرة على نفسها ، وفى رمز الثعبان الذى يعض ذيله ، وبفضل اندماج الباطن بالظاهر ، قوة سحرية بالغة التأثير.يقول باشلار فى هذا الصدد :"ان أكثر الصور ظاهرية مثل النهار والليل تصبح صوراً داخلية حميمة ، وإنها لتجد فى هذا الطابع الحميم قدرتها على الإقناع: إذ أنها تبقى فى الظاهر وسيلة من وسائل الإتصال المعلن ، بينما الإتصال الباطنى أرسخ وأعظم قيمة . إن عقدة يونس وبيت الإحلام والكهف الخيالى تعد من النماذج التى لا تحتاج إلى تجارب فعلية لتؤثر على النفوس - فالليل يغمرنا بسحره وظلام المغارة والكهف يضمنا إلى صدره الحنون ."(٤٤) أضف إلى ذلك أن هذه الصور

التى تمثل لنا الأغوار والظلام كقوى من قوى العطف والود والحنان - لا شك - تذكرنا بوجه آخر من وجوه الموت ، بالوجه الرقيق الحنون الذى ينم عن الراحة الأبدية، إذ أن هذا الموت هو رمز السعادة الأزلية وسر عظيم تتلألأ فى أعماقه السحيقة ضياء النشور . ان الخروج من البطن - كما يقول باشلار - هو الميلاد والخروج من التابوت هو البعث أو الميلاد الثانى .(٤٥)

أما صورة المغارة فترتبط ، هى الأخرى ، برغبة عميقة صادقة فى الراحة والسكينة ، وهى بفضل الخمائل الخضراء التى تحجبهاعن الناظرين - سواء أكان ذلك حقيقة أم خيالاً - تعد تطويراً لصورة المسكن الهادئ المصون وتعبيراً مكثفاً عن حلم الانزواء والتأمل الداخلى الذى يتناقض مع الجرى وراء "القصور الخيالية" المعبرة عن نزعات الهرب والإنطلاق . كذلك تفجر المغارة الخيالية موجة من الأصوات الخافتة والهمسات الناعمة مغلفة بصمتها الحريرى ومتوجة بمهابة ليلها الوقور . إن المغارة الخيالية رمز البصيرة وعينها المبصرة فى أحلك الظلمات ، إشعاع الجنة الأولى وشوقنا المتيم إلى صدر الأمهات ، وهى ، أخيراً ، موقع السحر من لا شعور الإنسان حيث تتمثل لنا المنية فى صورة عطاء طبيعى تقدمه لنا الأرض - أمنا الحنون.(٤٦)

وعلى العكس من ذلك ، تقدم لنا صور المتاهة رؤى هى أقرب إلى التشاؤم والتعاسة منها إلى التفاؤل والتيمن نظراً لإرتباطها بصعوبة الحركة وضيق الصدر ، فالمتاهة ، فى الواقع ، هى بلورة خيالية لتجربة الإنسان الضائع أو فى سبيل الضياع، كابوس الكائن الحبيس ورهبه الزنزانة العميقة السوداء . يقول باشلار فى ذلك :" ان المتاهة زنزانة مطولة ودهليز الأحلام خيال حالم ينزلق ويتمدد ." (٤٧) ولقد لاحظ الكاتب أيضاً أن خيال المتاهة يمكنه أن يجمع بين أساسين مختلفين : الصلابة والليونة . ترمز الصلابة إلى بداية الكابوس وتعبر عن التصلب المفاجئ لجدران المتاهة الخيالية ، الأمر الذى قد يعنى تنكر المادة لخصائصها المعروفة وخيانتها لتوقعاتنا أو شعوراً بالضيق المتزايد أما الليونة فترمز إلى ظاهرة الخروج من الكابوس لما يصاحبها من إحساس بالزحف والشد المؤلم للجسد . ومن الواضح أن

خيال المادة ، بالتقائه هنا مع خيال الحركة ، يضفى على هذا الأخير طابعاً تجسيدياً راسخاً وأصيلاً .(٤٨)

ويعد الثعبان أقرب الحيوانات إلى الأرض لأنه يوحى بصورة الجذور ويلعب دور همزة الوصل بين عالم النبات وعالم الحيوان كما أنه يبلور خوفاً عميقاً ورهبة ترجع بنا إلى ظلام الماضى السحيق ، وهو ، بجانب ذلك ، يرمز إلى كل صفات اللزوجة والاشمئزاز والبرودة الكريهة ، كما أنه علامة الشر والغواية والضياع . ويربط التحليل النفسى بين صورته وبين المحرمات الجنسية كما يصوره لنا خيال الحركة على هيئة قيد أو حبل يلتوى ويلتف حول عنق الإنسان فيخنقه . وهو أخيراً ، رمز الغموض والتحولات الغريبة وطالع شؤم ونحس .(٤٩)

أما الجذر فهو موطن التناقض والتنافر : هو كائن ميت بطبيعته الغائرة فى التربة وينبوع للحياة بقوته التى يبثها فى قلب النبات ، هو جلمود صخر نعتز بصلابته، وطرة شعر نزهو بطلاقتها هو مبدأ الأحياء ومصدر الكلام ومنطوق الرغبة الدفينة فى حاجتها إلى التعبير وتوقها إلى الظهور . ويستطيع الجذر ، فى عالم الزراعة ، أن يحيى مجموعة كاملة من الصور المتحركة ، فهو بمقاومته للخلع يعد رمزاً لعالم صعب المرأس ، شديد البأس ، يستفز الزارع ويحنقه ، يدفعه إلى مضاعفة جهده وإلى التوعد والسباب ، لذلك يصعب تخيله بعيداً عن صورة لا يمتزج فيها العمل بالصياح . ويرمز الجذر ، كذلك ، إلى الأصل البعيد ، إلى الماضى ، إلى المصدر القديم حيث نستمد طاقتنا ونستقى خبرتنا ، ثم هوقوة عظيمة من قوى الإندماج والتركيز وسند متين لشجرة الحياة التى تمثل فى إنطلاقها نحو اللانهاية تضوع الحياة الروحية واشراقة النفس السامية . وإذا كان التحليل النفسى ، الذى تؤرقه دائماً قضايا الجنس ، يريد أن يرى فى الجذر مدلولاته الخفية التى تتصل بحياة الرغبة المتشعبة فى اللاشعور ، فإن الكاتب يأبى ألا أن يبقى فى مستوى الصورة الأدبية الواعية ، الصورة الواضحة المنضبطة .(٥٠)

كذلك يعنى الكاتب بالصور الخيالية للنبيذ ، وخاصة ما يتعلق منها بتصورات قدماء الكيميائيين (les alchimistes) ، وتنتمى هذه الصهباء إلى عالمين : عالم

النبات وعالم المعادن والأحجار النفيسة ، فهى العنقود والياقوت ، الضوء المذاب والذهب السائل . ولو كان باشلار ملماً بالأدب العربى لبهرته الصور الرائعة والتخيلات الفريدة لشعراء الخمريات ، أو لم يقل أبو تمام حول هذه المعانى التى يألفها الكاتب الفرنسى ويشغف بها أيما شغف :

" عنبية ذهبية سبكت لها   ذهب المعانى صاغة الشعراء "

وتبلور الخمر ، كذلك ، عند الكيمائيين صورة الجسد الحى الذى تلتقى فيه الأرواح السماوية الخفية وأرواح الأرض الثقيلة ، قوة النار والطاقة الغذائية للدم ، فهى بنت السماء الذى تقطر منه الذهب والشهاب الذى تستمد منه الماء العلوى ، هى سائل خلاق ومبدأ كونى .(٥١)

يعد باشلار من أحد الكتاب الذين لا يكفون عن مراجعة النفس وتجديد أعمالهم السابقة ، فهو لا يستطيع أن ينغلق على نفسه ولا أن يثبت فكره مرة واحدة فى منهج ثابت جامد ، لذلك نراه فى كتابه " شاعرية المكان" (٥٢) ، يعمق رؤيته الظاهرية ويحاول إقامة شاعرية أصيلة لصور البيت والمأوى . وينصحنا الكاتب ، لكى ندرك طبيعة الصورة الشعرية ، بإعداد أنفسنا لنوع من المثول الشامل أمام تلقائية الصورة وأصالتها ، لأن هذا المثول وحده هو القادر على دفعنا إلى أعماق الوجود وقلب الحركة وإلى الإنفتاح الصادق على صدى الصورة ورنينها الكونى ، ووظيفة هذا المثول أن يخفف من أثقالنا وأن يرفع عناء الأعباء التى ترزح على صدورنا بحيث يمكننا التحرر من المنظور القديم الثقيل للعناصر الأربعة . على هذا النحو ، تصبح الصورة ملتقى لشفافية النفوس وصفائها ، حقلاً لإنعتاق قوى العناصر وإنطلاقها ، قدرة أولية وتعبيراً مباشراً عفوياً للضمير الحالم . كذلك لا يعرف كيان هذه الصورة وجسدها طريقه إلى عتمة ما أو كثافة خاصة لأنه لا ينفصل بمستوييه : وقع الصورة المباشر ورنينها المتبقى فى الضمير ، عن كيان اللغة نفسها . ان الصورة ، كما يقول باشلار : تعبر عنا بالقدر الذى تشكلنا وتصوغنا فيما نعبر عنه .(٥٣) هى إذن لا توجد قبل أو بعد اللغة وإنما تعيش فى تطابق تام معها .

لذلك لا يجدر بنا ترجمتها أو تفسيرها ، وإنما علينا أن ننظر إلى القصيدة على أنها المكان الأمثل الذى تتضوع فيه وتحيا . ان موطن الصورة ليس الإنسان ولا التاريخ ولكن الكلمة نفسها ، الصورة ، مثل الكلمة ، تعيش فى عالم الممكن وتأتينا من حيث لا ندرى ... فلا توقع ولا إنتظار .

تقوم الصورة فى علاقتها بالمكان على أساسين : الأساس الأول يتعلق بحب المكان Topophilie وما ينشأ حوله من صور السعادة والحبور ، والأساس الثانى يختص بعدوانية المكان Apocalypse وما يتولد عنها من صور الحقد والإستفزاز . ان المكان السعيد الذى يكلف به باشلار كلفاً شديداً يوحى لنا أول ما يوحى بصورة البيت الذى يؤوينا والذى يفجر فى نفوسنا طاقات خيالية كامنة ترتبط بالماوى الأولى ووظيفة أساسية لدى الإنسان وهى حاجته إلى الإستقرار والإرتباط الغريزى بالتربة.(٥٤) تعبر صوره البيت عن رغبة عميقة فى السكينة والهدوء وتبرز فى ضميرنا على هيئة مهد دافئ يوفر لنا الحماية والأمن ، وفى صورة أم تضمنا بجناحى رحمة وحنان . وتمثل ، كذلك ، الذكرى المكشفة فى لحظة المطلق ، لحظة الباطن الخالص والسماء الظليلة التى تقدم إطاراً دافئاً لأحلامنا ، وقد تزدوج الصورة ، بسبب إنعدام المنطق فى عالم الخيال ، فيقدم لنا سطح المنزل رمزاً لضوء الشمس الساطعة وسماء الضمير المذهب ، ويقدم لنا القبو خلاصة المخبأ الأرضى وليل اللاشعور الحالك وقد سرت فيه رعشة الرغبة الجامحة . كذلك تغنى هذه الصورة أضعاف أضعاف وتكتسب أعماقاً وأحاسيس لاحصر لها حينمايتوطد إرتباطها بالطبيعة وتقوى علاقتها بفصول السنة فالشتاء يدعم وظيفتها السكنية ويبرز طابعها المثالى كجنة الأحلام بالنسبة للطبيعة الخارجية التى أشتد بأسها بعد أن تجمدّ فى ثوبها الجليدى . ويرمز الشتاء ، بجانب ذلك ، إلى شيخوخة الطبيعة وقد أبيض " شعرها " وإلى الماضى البعيد الذى يكلل الذكرى بهيبة المشيب ... وبالرغم من أن باشلار لم يعن كثيراً ببقية الفصول ، إلا أننا نستطيع أن نستنبط العلاقة التى قد تربط بين صورة البيت وبين بقية الفصول . فالصيف والربيع يعملان -

لاشك – على دمج هذه الصورة بفرحة الطبيعة وسعادة الوجود ، أما الخريف فهو فصل الحزن والكآبة الذى يتملك النفوس أمام عدم الطبيعة العام كذلك يتفرع بيت الأحلام إلى شقين فهو تارة قصر يغذى فينا مطامح العظمة والظهور ، وتارة أخرى كوخ يطوينا فى عزلته البسيطة ويبعث فينا نوازع النسيان الدفين .(٥٥)

إن صورة "البيت البسيط" لابد أن تذكرنا بصورة العش الهادئ الذى يوفر لنا الأمان والدفء والحنان ، فالعش مأوى الأحبة وملتقى الود والألفة ، رمز الوفاء وباعث الذكرى والحنين الى الماضى . أنه الركن المصون حيث تحظى السعادة بأكبر قدر من التركيز ، ويزودنا النعيم بأغزر طاقات الإنكماش فى قلب اللامتناهى فى الصغر . كذلك توفر حياة القواقع صورة المخبأ الغامض العجيب إذ أنها تحمل بين طياتها حلم الغرابة والإندهاش ... أليست مرتبطة بهذا الإعجاز الذى يمثله تفجر الحياة من الصخور والذى يجعل من حادث الظهور طلعة قدسية؟ ان القوقعة تبلور حياة الأجسام المصغرة التى تنبثق منها المخلوقات الهائلة ، فهى مأوى الجنيات ومستودع الخيالات والأحلام اللامتناهية وسجن تنفك منه نوازع الحرية .(٥٦)

غير أن المكان السعيد ليس العالم المصغر الذى يتحقق فيه أكبر قدر من التكثيف فحسب ، بل أنه أيضاً موطن أحلام التمدد والإتساع ورغبات التضوع والإنطلاق إلى ما لانهاية . لهذا يمكن القول بأن الإتساع الذى لا يكون له هدف واضح ومحدد هو كيان الخيال الخالص وعين جوهره الصافى . ان البحث عن الإتساع العظيم المهول هو مردود إرادتنا القوية ونزعتها الجانحة إلى العظمة وتجاوز الوجود ، فالإتساع تعبير صادق عن رغبة التضوع والإتحاد مع الإمتداد الكونى ، وهو، كما نرى فى شعر " بودلير" إمكانية كائن شاسع يحتوى الوجود ويشمله ، ويقول باشلار فى هذا الصدد :"إن قدر الإنسان الشاعرى هو كونه مرآة لإتساع الوجود ، أو بصورة أدق ، أن يعى هذا الإتساع فى ضميره ذاته " (٥٧) وليس الإتساع ، الذى نتحدث عنه ، نتاجاً لتجربة مكانية أو نقلاً لانطباع يساور الإنسان أمام المشاهد العظيمة ، أنه فى الحقيقة بناء من أبنية الخيال التكوينية وحاجة "أنطولوجية" لدى الإنسان إلى

التضوع والإمتداد ، وبتعبير أدق ، هو البؤرة التى يلتقى فيها بصورة متسقة ومتوازنة الإمتداد الظاهرى بالإمتداد الباطنى . ان الإتساع يسمح لنا بتخطى الموجود المباشر وبالعيش فى المجال الأولى وبفضل جدلية الباطن والظاهر ، تتوفر لدينا إمكانية أعلى ، إمكانية إدراك الوجود والعدم ، الإيجاب والسلب ، وتعد هذه الجدلية شرطاً أولياً من شروط الخيال المكانى إذ أنها تتيح لابسط الأماكن تجاوز وضعه فى اتجاه الأساس الأول وتخطى قيمته إلى عالم المطلق . لذلك تأخذ أبسط الكلمات فى حياة الموجود ، مثل كلمة "هنا" قيمة عليا ، إذ أنها ترده إلى مصدر أصيل ومنبت عميق الجذور فى الحياة ، ألا أنها لا تستطيع ، مع ذلك ،أن تثبت كيانه على الدوام ، فهذا الكيان يتجاوز كل محاولة لتحديد أبعادة المكانية أو لتقليص إمكانياته فى التجسيد والظهور . وليس من شك فى أن المكان الخيالى يختلف فى جدلية مثل هذه عن نظيره فى علم الهندسة أو فى مجال التناسق وتناسب الاحجام لأنه ، فى مضمونه ،رمز الغموض ومجال الالتباس حيث تتأرجح النفس ويفقد العقل روح التنظيم ، وهو ، من جهة أخرى ، مكان يثبت فيه الإنسان على سطح الوجود ولا يعرف فيه التكامل والتوزان إلا من خلال الكلمة ، الكلمة الظاهرية ، الا أن هذه الكلمة لا تعبر عن الوجود دفعة واحدة وإلا جمدته وقتلته ، فهى مقر السذاجة والغموض ومأوى التكتم والسفور (٥٨) .

خيال الحركة

لقد كرس جاستون باشلار لهذا النوع من الخيال دراستين يمكن إعتبارهما من أفضل الدراسات التى قام بها فى هذا المجال ، وهما كتابه عن "الهواء والأحلام"(٥٩) وكتابه عن "الأرض وأحلام الارادة ." (٦٠)

يصور لنا المؤلف فى كتابه الأول الخيال فى شكل طاقة متحركة وقدرة هائلة على تبديل وتعديل الصور التى توفرها لنا وظيفة الادراك ، وبدلاً من أن يربط بين هذه الوظيفة الجديدة للخيال وبين عملية التخزين التى تقوم بها الذاكرة وتكرسها العادة

فإنه يسعى إلى إبراز الطابع الدينامى للخيال كقدرة تصويرية عالية وعملية خلق وإبتكار لاحدود لها ، على هذا النحو ، لا يستطيع الخيال أن يستمد وجوده من الأسس الحسية للصورة ولا أن يرتكز على قوالبها المنبثقة وأشكالها الجامدة .ان الخيال يصير ، فى هذه الحال ، إدراكاً مباشراً لحركة مجردة وتجسيداً حياً لصيرورة الكلمة الشعرية . ويقول باشلار فى هذا الصدد بلهجة تكاد تشبه لهجة سارتر فى كتاباته عن الخيال :"ان الإدراك والتخيل يتناقضان تماماً كما يتناقض المثول مع الغياب فالتخيل هو الغياب وهو الإنطلاق إلى حياة جديدة ." (٦١) والغياب المقصود هنا هو تجرد خيال الحركة عن عالم المادة وإبتعاده عن المحسوسات ، إذ أنه يصير ، فى هذا المنظور الدينامى البحت ، دفعة خالصة نحو المستقبل وتحليقاً فى سماء حلم بلورى ساحر . ان هذه الإنطلاقة من الواقع إلى الخيال تتحقق بفعل " شاعرية " موضوع يؤثر فى النفس ويهز الضمير بإحداث حالة من حالات الحنق والرفض وإثارة إحساس تتجاوب فيه العواطف الجياشة مع حالات من الإيقاع أو التنغيم الداخلى ، ولاشك أننا ، بهذه الطريقة نصل إلى جوهر فعل التجاوز فى الشعر ، وإلى قدرته العظيمة على تخطى الواقع ، وكلها أمور تتفق ووظيفة "اللاواقع" الذى سبق الاشارة إليه .(٦٢) إلا أن هذه الوظيفة تشمل ، بالرغم من ذلك ، مايشبع تسلسل النسب بين خيال الحركة وبين العناصر ولكن من غير أن يحكم عليها ذلك بالسكون أو الثبات فكل مادة تسمو إلى مرتبة الخيال الدينامى تصبح قوة من قوى التسامى وقيمة عالية من قيم المثالية ، ويمكن القول فى هذا بأن الحركة تحرر المادة وتحولها إلى روح خالصة .(٦٣)

إن خيال الهواء ، حينما يصور على هذا المنوال ، يجعلنا نعيش فى عالم اللامتناهى فى الكبر حيث ترتقى النفس إلى تجربة فريدة تحرر فيها المادة من كل أبعادها ، وتسمع هذه التجربة القائمة على مبدأ التسامى بإبتكار ما يسميه الكاتب "سيكولوجيا الصعود" التى تعتمد على إثارة مشاعر الخفة وإنطباعات النشوة والفرح ، وهى تقوم جميعاً على مبدأ الزمان العمودى ، وليست هذه العمودية إلا

محور عملية التجاوز الشاعرى ومبدأ عملية التقييم الذاتى والأخلاقى الذى نستمتع به فى الإستعارات والتشبيهات التى تدور حول الإرتفاع والعلو أو العمق والسقوط.(٦٤) وتعتبر هذه العمودية ، بالقدر الذى يعيها الضمير المرهف ، مصدر الذات الدينامية التى تدفع بخيال الشاعر فى إتجاهين جد مختلفين : الإتجاه الأول هو الإثراء والإخصاب ، والثانى نحو التحرر والإنطلاق . يشمل الإتجاه الأول القيم الراسخة ذات الوزن والثقل التى تبلورها الصور المادية للتربة ، والثانى يضفى قيمة المحور المضاد ، محور الخفة والصعود الذى يتجسد فى الصور الهوائية ، غير أن الإثراء المادى لا يمكن الحصول عليه ، فى الحقيقة ، إلا بقدر معين من إفتقار الحركة، كما أن الإسراع فى الحركة الخيالية لا يمكن أن يتم إلا بإضعاف دور المادة ، أى أن الفعل الأول عملية ترسيخ وتعميق ، بينما الفعل الثانى عملية : تجريد وتحليق . وليس من شك فى أن كلا المنظورين ليس فى مقدروهما أن يتحققا إلا بإختيار أولى، ناتج عن حكم مسبق ، لاحد القطبين اللذين يعبران عن حاجتين أساسيتين فى نفسية الإنسان :حاجته إلى التضوع وحاجته إلى الإنكماش والإنطواء على الذات . وليس من الضرورى أن يبقى هذان القطبان فى تنافر تام إذ أنه يمكن تصورهما كلحظتين فى عملية شد وجذب وحالتين من حالات التبادل الجدلى .(٦٥)

إن خيال الهواء أو خيال الخفة يتشكل فيما يسمى بحلم الطيران . ويفسر التحليل النفسى هذا الحلم على أنه رمز لحالة توق وشوق إلى الحلم نفسه ، وهذا أمر يرفضه باشلار ، لأن الرمز يردنا هنا إلى تصور عقلانى ومفهوم مسبق . أما المنظور الدينامى فيجعل منه رحلة خيالية حقة وإنسياباً ناعماً لحركة من حركات الرقة ، ومن ثم تحدث المعجزة ، معجزة قلب الأدوار بين الحالم وحلمه ، إذ أن الحالم الذى يتأمل تصاعد منحنى الظرف والخفة ، يصير نفسه ظرفاً متصاعداً وقوة سابحة من قوى اللطف المحبب . ان إضفاء الحركة ، بهذه الطريقة ، على ذات الحالم بواسطة قلب القطب الموضوعى للحلم ، لاشك سوف يتضمن - على العكس من عملية التعميق والشد إلى أسفل الذى يعنى به التحليل النفسى - جهداً فكرياً ما ، ومستوى معيناً من العقلانية والإدارك .

ولاشك أن هذا الجهد الذى يتطلبه خيال الحركة هو جوهر عملية التجاوز ذاتها ومضمون حركة الإسقاط على المستقبل البعيد الذى يجد فى الإتجاه الخطى لحلم الطيران أفضل تجسيد له . ولكننا ، حينما نتحدث عن الجهد فإنما نتحدث عن السهولة والرشاقة والفرحة بالقدر الذى نتحدث فيه عن الإقلاع والإنتزاع والعذاب . يقول باشلار :"يخضع حلم الطيران ، بطبيعته ، إلى جدلية الخفة والثقل . لهذا السبب يتفرع حلم الطيران إلى نوعين مختلفين تماماً : هناك أحلام خفيفة وهناك أحلام ثقيلة . وتتراكم حول هاتين السمتين معظم جدليات الفرحة والالم ، الإنطلاقة والنصب ، السلبية والنشاط ، الندم والأمل ، الشر والخير."(٦٦) على هذا النحو ، يمثل حلم الطيران ، لدى باشلار ، تركيباً حياً يلتقى فيه خيال العناصر مع خيال الحركة ، الأمر الذى يسمح بتخيل ، وفقاً لتعبير الكاتب ، نوع من "الخفة المادية التى تعمل على تحريك الضمير ، وبث روح الإنطلاق والتحرر فيه .(٦٧)

وخفة المادة هذه ، التى يشير إليها الكاتب ، هى العامل الأساسى الذى يساعدنا على مشاركة الطبيعة ظواهرها مشاركة حية وفعالة ، إذ أنه بفضل هذه الخفة ، التى تشبه إنعدام الوزن ، نستطيع أن نحلق مع الريح والهواء ، وأن نتألق مع الضياء ، وأن نفوح مع الورود الزكية العطرة ، تماماً كما هو الحال فى شعر "شيللي" ، وبفضل ديناميـة الخيال عند هذا الشاعر المرهف تسمو الصور الجوية إلى درجة عالية من الشفافية الروحانية : فصورة "القارب" أو "الجزيرة العائمة" تحدث لدينا لفعل الحركة المستمرة والمستبطنه، إحساساً قوياً بالصعود إلى السموات البعيدة ، وليس هذا الصعود إلا نتاجاً لمطامحنا فى السمو والإرتفاع وحاجتنا الأصيلة إلى التحرر والخفة، وهذا الصعود نفسه يتحقق عند "بلزاك" فى صورة "السهم المنطلق" التى عثر عليها باشلار فى قصة "سيرافيتا"الحالمة ، ولكن بطريقة بالغة القوة بحيث تنتقل الحركة من دور العلة إلى دور المعلول ، ويصبح السبب ، بفضل عملة التقييم الذاتى والأخلاقى ، هدفاً وغاية . هنا يصير الخيال ، كما يقول باشلار :"خاضعاً لغائية هائلة القوة ، فالسهم الإنسانى لا يحيا دفعته فحسب ، بل يحيا غايته ويعيش

سماءه كذلك . وحينما يعى الإنسان قدرته الصاعدة ، يعى قدره الكلى ، وبعبارة أدق ، يدرك أنه مادة الرجاء وعنصر الأمل ."(٦٨)

بالإضافة إلى هذه الرغبة فى التخفيف والإنطلاق ، يستطيع خيال الجو ، بواسطة "شاعرية الاجنحة" ، أن يشبع حاجات نفسية أخرى متعددة ، ومن خلال هذا المنظور، يمكن لحركة الطيران أن تحاكى عملية التجريد فكلاهما يشكل فى عالم الخيال دفعة إلى أعلى ، ثم تحليقاً متباعداً عن العالم المرئيات والمحسوسات ، ويكمن جوهر حلم الطيران فى تخطى الإنطباعات الشكلية وتعديلها إلى لب عملية الطيران التى لا تخرج ، فى نظر باشلار ، عن كونها عملية رائعة وبديعة ، فالتجريد هو الخفة ذاتها، الخفة فى طهارتها الأولية وفى بساطتها ، إلا أن التجريد ظاهرة تتميز عموماً بفقرها ، فمن يقل بساطة ، يقل فقرا ، ويظهر التجريد فى أغلب الأحيان بعيداً عن كل تنميق شكلى ،إذ أن الطيران الخيالى ينتج ، فى الواقع ، زينته الخاصة به ، وألوانه المتعلقة به والتى لا تتعدى ، فى حالة الطائر الخيالى ، اللونين : الأزرق والأسود . يمثل الأزرق ، الذى يعبر عن جوهر الطهارة ، إنطلاقه العصفور وبالتالى دفعة الحلم التصاعدية ، أما الأسود ، لون الظلال ، فجسد حركة السقوط أو الهبوط، وليس من شك فى أن الطائر وحده يملك ، وفقاً للكاتب ، مقدرة الكشف عن مصدر "الخفة الوجودية" فى نفس الإنسان وفى الطيات العميقة الساكنة لحلم النضارة والشباب ، وبفضل هذه الرغبة الأولية فى الخفة والتخفف التى تمثل "شهوة الطهارة" كما يذهب باشلار ، يكتسب العصفور قيمته الأدبية والخيالية العالية . وهكذا تستطيع جميع الإنطباعات الكامنة فى اللاشعور من خفة وحيوية وشباب وطهارة ورقة أن تتبادل فيما بينها القيم والدلالات الرمزية . أما جناح الطائر ، فهو فى الحقيقة يأتى لاحقاً ليجسد هذه المعانى والدلالات ولينقلنا إلى عالم الوجود النابض الحى . لذلك يصبح طائر الخيال خفيفاً ، ذا لون أزرق صاف يجذبنا معه فى رحلته خارج أطر الزمان إلى بلاد الأحلام السعيدة .(٦٩)

ويقوم حلم الطهارة والصفاء ، الذى يمثل جوهر حلم الطيران ، من جهة أخرى ، باحداث تبديلات رائعة ومذهلة بين الصور الخيالية التى يفجرها ، فحرارة الطائر

الداخلية ، مثلاً ، تصبح "نار الصفاء الأولي" ومصدر الطاقة الدافعة له . كذلك هى تكمن وراء تصورنا للطيران على أنه "دفعة ساخنة" إلا أن هذه الصفات المادية للصور، أن جاز هذا التعبير ، لن تفلت من عملية التقييم. لذلك يقوم طيران العصفور الأزرق ، الذى يستمد من السماء لونه وشفافيته ، بتمثيل حلم السعادة المضئ ، بينما يمثل الخفاش نوعاً من الكابوس الأسود ويرمز إلى معانى الدناءة والتشاؤم والشر .(٧٠)

وبما أن حلم الطيران حلم مجرد ، فإن خيال الشاعر لابد أن يستمد من العناصر بعض سماتها التصويرية . على هذا النحو، نرى فى عالم الرسم ، مثلاً ، أن حلم الطيران يستمد مادته أو يستلهم صوره من"حلم السباحة " ، فالملاك الطائر هو ، فى الحقيقة ملاك "سابح" يشق عنان السماء ، إلا أن الإتجاه الصاعد لا يضيع ، مع ذلك، لأننا ننتقل من عالم الثقل إلى عالم الخفة والرشاقة كذلك يظل خيال الحركة محتفظاً بأهميته ، بالنسبة للخيال الصورى ، لأن الرسام غالباً ما يصور عملية الصعود فى خطوط رفيعة متصاعدة ، وأجمل مثال لطغيان صور الحركة على الجوانب الشكلية ، هو هذا البيت الجميل الذى يختاره باشلار من شعر "وليم يليك": "لقد إتخذ طائر البحر من دفعة أنواء الشتاء رداء."(٧١) حيث تستمد الحركة صورتها الرائعة من ثنايا الرداء الذى جعلت تعبث به الرياح والأمطار . كذلك يلعب طائر القبر فى شاعرية الفضاء عند "شيللي" دوراً كبيراً فى اضفاء الحركة والصوت على السماء : "فالقبرة ، مثل السحاب النارى ، تعير أجنحتها للعمق الأزرق .وبالنسبة لقدرة شيللى، تعد الأغنية إنطلاقه، كما تعد الإنطلاقه أغنية ، فالإنطلاقة هى السهم المدبب الذى يخترق دوائر الفضة "(٧٢)

أما القطب المناقض للصعود فهو ما يسميه باشلار "بالسقوط الخيالي" الذى يبلور ، عادة ، نوعاً من الخوف البدائى لدى الإنسان ، وهو خشية السقوط أو التردى من منحدر ، ولاشك أن هذه الخشية تعتبر العامل المحرك لما ينتابنا أحياناً من خوف وما يصيبنا من هلع حينما يسدل علينا الظلام ستائره السوداء المقبضة .

هذا الخوف يرادف سقطة حقيقية فى هوة الدياجير ليتبعها إرتداد وهمى إلى أصل النوع أو النشأة الأولى . غير أننا لا يجب أن ننسى قط أن المحور الحقيقى للخيال الدينامى يتجه إلى أعلى وليس إلى أسفل ، إذ أن صور السقوط ليست ، فى الواقع غنية بمعانيها أو بمغازيها بل على العكس ، إنها تكسر من وحدة الدفعة وتعترض عملية الصعود العمودى للصورة ، علماً بأن عملية الصعود هذه هى إرادة الحلم نفسه وغايته المنشودة . ان هذا الصعود يعد إنتصاراً على الثقل والجاذبية اللذين يشدان الإنسان إلى الأرض ويعوقان - بالتالى - عملية نموه وإزدهاره . ويمكن لصورة السقوط ، من جهة أخرى ، أن تعكس السمة المميزة لدينامية الخيال ، فتمثل لنا ضرباً من "الحنين" إلى العلو ، إذ حينما تكتسب هذه الصورة حركة وفعالية ، تصبح قوة مفجرة للمنحدرات والمساقط ، وحينما تتفاعل مع القيم الروحية تنسج خيوطاً متينة مع الإحساس بالذنب وتصبح رمزاً للقلق . يقول باشلار : "انها تجمع بين القلق والسقوط ، وتوحد وحدة عضوية - من خلال وحدتنا المادية - بين ما يضغط علينا وما يطرحنا أرضاً ، حينئذ يصير الفضاء القريب ، الفضاء الذى يجدر به أن يمثل حريتنا ، سجنالنا ، سجناً ضعيفاً ، كما يصير الجو خانقا." (٧٣) إلا أننا إذا كنا نشكل، كما هو الحال فى تجربة "نوفاليس" ، الرباط المتين الذى يربط بين الأرض والسماء ، فإننا سوف نصير حينئذ "مادتين فى فعل واحد" ، وفقاً لازدواجية الخيال التى أشرنا إليها من قبل ، فالحركة الخيالية ، كما يقول باشلار :"حينما تبطئ تخلق الكائن الأرضي، وحينما تسرع تخلق كائن الفضاء ." (٧٤) هكذا يصبح الثقل عند نوفاليس ، بفضل التوازن الدينامى ، علاقة غير مرئية تحافظ على تناسق الوجود وسلامة توزيع عناصره ، أى أنها تلعب دور الجاذبية الأرضية ، التى لولاها لتطايرت الأشياء وتبددت فى السماء . ويقوم الخيال ، بفضل هذه الخاصية ، بدور الوسيط بين الأرض والسماء ويستطيع أن يبرز العناصر المشتركة والسمات المتقاربة بين الكائنات الأرضية والكائنات السماوية ، فإذا كانت زرقة حجر السفير هى لازورد السماء ، فإن زرقة السماء هى نوع من هذا الياقوت المركز. على هذا النحو ،

نحصل على نوعين من الخيال : خيال التضوع والتفخيم ، وخيال الكثافة والتركيز (٧٥).

إن صورة الصعود تمثل ، عامة ، القطب الإيجابى لخيال الحركة ، وهو الأمر الذى حدا بعالم النفس "روبير دوزوال" Robert Desoille إلى اللجوء إلى هذه الخاصية النفسية ، وفق طريقة فنية تعتمد على خيال الصعود ، لمعالجة ظواهر الإنطواء وإزالة العقبات النفسية التى تحول دون تفتح الشخصية وإنفراجها ، ويقوم منهج"دوزوال" على عملية التسامى أو تطوير خط تصاعدى يسمح بتحويل طاقة الأحلام الخيالية إلى طاقة أخلاقية ونفسية . إلا أن الخيال " الأخلاقى " هذا وإرادة الإستقامة تلك ينتميان أكثر ، فى نظر باشلار ، إلى عنصر المادة منهما إلى عنصرى التعقل والفهم. لذلك يقول :" ان السببية المثالية يمكنها ان تصير سببية مادية حينما يتخيل الإنسان أنه على اتفاق مع قوى العالم . وسوف يشعر الشخص الذى يحاول المساواة بين حياته وخياله بنوع من النبل المتزايد فى قرارة نفسه حينما يحلم بنمو عنصر أو يحلم بصعوده فى الجو ."(٧٦) وغالباً ما ترافق ظاهرة الصعود هالة جوية من الألوان الزاهية المضيئة إذ سرعان ما يصبح الهواء ذهباً ولازورداً كذلك يفيد الصعود - لدى التحامه بخفة الهواء ورقته البللورية - من رمزية الماء ، فيغمرنا حينئذ بضوئه السماوى (٧٧) .

إن ظاهرة الصعود الخيالى تلعب دوراً كبيراً فى العالم النفسى والخيالى "لنيتشه"فيلسوف إرادة القوة ، الذى يرى فى عنصر الهواء مادة غنية لسعادة "فوق إنسانية"، فالفضاء العلوى ، بالنسبة لهذا الفيلسوف ، يعد الوطن الأسمى بدعامتيه البرودة والعلو . ويمثل الهواء ، لديه ، مادة الحرية ولبها الأصيل ، المتجرد عن كل صفة بالقدر الذى يسمو بنا على كل تجسيد واقعى ، لذلك يمكنه أن يبلور ، بجدارة، رؤية الفيلسوف للإنسان فى تطابقه مع حركة الصيرورة الشاملة . وبما أن الهواء ، من جهة أخرى ، يعد رمز الإرادة الخالصة ، ففى قدرته طرد الروائح الكريهة وما يلازمها من أحاسيس أرضية ثقيلة . أننا فى عالمه اللافح نستيقظ على اللحظة

الحرة، اللحظة المقوية ، المحفزة ، وبما أنه لا يتضوع إلا فى الأعالى الشاهقة ولا يتنفس إلا على القمم الشامخة . فهو موطن البرودة والصمت . كما أنه ، بفعل ازدواجية الخيال، نار التوتر الشفافة ، مجهود الصعود ، غضب الصاعقة وبريق السيف المصلت . هكذا يكتسب الهواء ، بفضل عملية التقييم الخيالى ، صفتين أساسيتين : صفة المادة وصفة القوة . (٧٨)

إن الهواء يذكر الألباب بموطنه الشاسع ومملكته السماوية الزرقاء حيث يتيه ويصول بل أنه ليصبح هو ذاته ، بعد تحول رائع وعجيب ، جزءاً من القبة الزرقاء التى سرعان ما ترمز ، فى لغة الخيال الدينامى ، إلى إرادة التحرر من اسار المادة وإلى الرغبة القوية فى الخفة والرشاقة والشفافية . ان هذه الزرقة فى نظر باشلار ، لون يميل إلى الشحوب ، كما أن الشحوب يتوق إلى النعومة ، نعومة الثوب الحريرى الذى يكاد يذوب رقة ولينا وحينما تصبح زرقة السماء عنصراً هوائياً صرفاً ، أى حينما تتقمص أقل العناصر سمكاً أو كثافة ، فإنها تستطيع التعبير ، كما هو الأمر عند "كولردج" ، عن جوهر الشعور ، الشعور الغائم الذى لا موضوع ولا حدود له ، والكناية عن نزعة التسامى ، هذه القوة المركزية الطاردة فى الإنسان . أما عند الشاعر "اليوار" ، فالزرقة تمثل الطهارة عينها وقد التقطها حدس الشاعر وحسه المرهف فى دفعة واحدة غامرة وشاملة . وهذه الطهارة بالنسبة لشاعر الهواء ، " صباح مطلق" وشفافية لامتناهية تلتقى فيها ذات الحالم بحلمه حتى ليصيرا كلا متكاملا لا فاصل بينهما ولا عائق .(٧٩)

أما الكواكب والنجوم فتثير أنماطاً أخرى من الأحلام والخيالات يرتكز معظمها على صورة البطء والسفر البعيد بين "قلائد" السماء المضيئة ولآلئها المتناثرة . ويلعب هذا البطء فى السماء المرصعة بالنجوم دوراً مهدئاً بالنسبة للنفس القلقة ، إذ أنه يضفى عليها مسوح الهدوء وسمات السكينة والوقار ، إن هذا البطء الخيالى يوقف لدينا عجلة التفكير الدؤوب ، ويذيب المشاغل والهموم السريعة المتتالية التى تملأ علينا صدورنا وتمسك بنا فى دوامتها الصاخبة ، حتى تتاح لنا ، فى لحظة من

لحظات الخلاص المفاجئ أن نتأمل جدية الحياة ووقارها وأن نعجب بطابعها الرصين المهيب . ان النجوم ، حينما تتلألأ فى السماء ، تثير لدينا أحلام الرؤية البعيدة وخيال النظرة الممتدة إلى أغوار الزمان السحيقة ، إذا أن كل جسم له ضياء أو بريق هو نظرة ، نظرة عميقة نافذة توحد بيننا وبين السماء .(٨٠)

وتثير السحب ، من جهتها ، أحلام السهولة والحركة وخيالات الخفة والنزق . والخفة ، كما نرى هنا ، تكتسب معنى التقلب والطيش ، بينما كانت فى الصورة السابقة تعنى خفة الوزن والتحرر من قيود الجسد ، إلا أن السحب تستطيع أن تقوم أيضاً ، بسبب قدرتها الفائقة على التحول والتغير ، بدور الخيال الخلاق ، صانع المعجزات . وهى لا ترتبط فقط بالصور المرئية وإنما تتحكم كذلك فى صور اللمس التى تعبر ، عند الكاتب "سوبرفيل" مثلاً ، عن حركات الفنان أو الصانع التشكيلي. ونظراً لقدرة السحاب الأبيض على تمثيل حلم الحركة والمهارة وخيال الطراوة والألوان الباهتة ، فانه يرمز ، فى يسر ، إلى صور الصعود والتسامى بالرغبات التى لا تكف عن التوالد . أما السحاب الرمادى ، المثقل بالمطر ، فانه ، على العكس من ذلك ، يمثل تهديداً لنا وقوة سوداء مسلطة على رؤوسنا ، فبدلاً من أن نصعد معه إلى عليين نصعق أو نخفس فى أسفل سافلين (٨١)

وتقوم أحلام "المجرة" مثل أحلام النجوم ، على تصورات التحول البطئ والتبديل الفوضوى ، كما أنها بما تحتويه - فى دنيا الخيال - من عناصر لزجة ورخوة ، تذكرنا باللبن والعجائن ، الأمر الذى يساعد على انبثاق خيالات الإنفتاح والغليان . ويذكرنا باشلار فى هذا الصدد بأقوال "أندريه ارنيفالد" الممتعة :" كنت أرى نوعاً من الفوضى النابضة بالتوهج ، وعجينه من السحب النارية متغيرة الأبعاد والكثافة والإمتداد أبداً وكانت خصلات شعر اللهيب المدببة وإنتفاضات طرته تمتد فى كل صوب ، كما كانت افرازاته الفائرة تتطاير ، عند التقائها ببرد الفضاء ، فى صورة رذاذ من الجمر المتقد ." (٨٢)

بالنسبة لأحلام الصعود ، تستطيع كذلك صورة الشجرة توليدها ، لأن هذه الصورة توحى بالعمودية والإستواء ، والشجرة المقصودة هى ، بالطبع ، الشجرة

الباسقة التى تطل برأسها شامخة على الأجواء العليا . إن هذه الشجرة تطلق أحلام الإنسان المتكئ إلى جذعها نحو آفاق تلتقى فيها السماء الممتدة مع قمم الأشجار البعيدة والفضاء الكونى . وهى ، من جهة أخرى ، باحتوائها فى أعاليها "العش المعلق" تفجر خيالات التسلق وحلم الحركة المتأرجحة فوق الهوة السحيقة التى نخشى السقوط فى فتحتها المرتقبه . إلا أن هناك اهتزازاً آخر أكثر اتزاناً تبعثه صورة العصفور المتأرجح على الفرع المائس . كما أن الشجرة ، بالإضافة إلى ذلك كله ، كائن حى يعيش وينبض ويئن تحت وطأة الريح العاتية كما يتعذب ويكافح ويقاوم ، غير أن هذا الكائن ، بفضل ماء الحياة الذى يدب فى عروقه ، أقوى من الزمن ، ألا نراه يتحدى العصور ويتيه مختالا على نغمات الأبدية ! (٨٣)

أما الريح ، فهى تمثل غضبة الهواء وثورة الكون الخالصة ، ثورته العفوية التى لا تقوم على حجة ظاهرة ولا تستند إلى سبب واضح . ويبدو أن هذه الثورة أو الغضبة العفوية هى المبدأ الأول للارادة والخيال ، أليست أساس " الزوبعة" الأولى التى بثت الحياة فى الكون ومصدر " الصرخة " التى ولدت الكلمة وفجرت ضياء الفكر . إلا أن الصرخة ليست دائماً علامة القوة أو رمزاً لغضب الرجولة إذ غالبا ما نراها ممزوجة بأصوات الشكاية وأنفاس القلق المتقطعة . ان الريح فى جبروتها كائن عات وقوى ، ولكنها حين ترق وتهدأ سورتها تصبح كائن النسيم الرقيق الحنون الوديع . (٨٤)

والهواء ، إذا نظرنا إليه نظرة أعمق ، نراه يجسد نفحة الروح ولفحة الوجود ، انه ينبوع الالهام الذى تتدفق منه القصيدة وتستمد منه حياتها وإيقاعها . وهو حياة الشهيق ونفس الزفير فى جدلية التنفس الثنائية . لذلك نراه ينفذ إلى صميم العملية الشعرية فى صورة نبضات وحركات تتآلف مع إيقاعات الأبيات وتنسجم مع تتالى المقاطع . ان الشعر فى صورة الهبوب الذى يبدع نغمات العنصر الهوائى ، يبدو كأنه " الظاهرة الأولى لارادة الإنسان الجمالية " ، فهو يعد، فى قلب السكون الشامل ، المفجر الأول لهذه الحرية الجذرية لدى الإنسان ، ألا وهى حاجته إلى تأكيد الذات والغناء. (٨٥)

يتابع الكتاب فى مؤلفه عن " الأرض وأحلام الارادة" (٨٦) ، رحلته على أجنحة خيال الحركة . ونحن هنا بصدد تصور للمادة يربط بينها وبين القوة العضلية وبينها وبين المجهود والعمل الخلاق . ومن الواضح أن صورة المادة ، التى تبدو هنا كأنها أكثر التصاقاً بالحياة الأرضية ، ليست إنعكاساً لعملية الإدراك ولا وظيفة تابعة للذاكرة. إنها ترتبط كالمعتاد ، فى ضوء منهاج يونج ، بنموذج أولى ، غير أنها تصوغه وتعيد تشكيلة بطريقة جديدة . وليست هذه النزعة التجديدية ، فى الواقع ، إلا إبرازاً لظاهرة الخلق والإبتكار الملازمة - بالضرورة - للغة الشعر. ان تصور الشعر هنا يقوم على مفهوم " ارادة الجمال " التى تعد فى نطاق الخيال " طاقة سحرية حقيقية " (٨٧)

تقوم الطاقة الخيالية على محورين أو اتجاهين رئيسيين . الأول ، نحو الظاهر ، والثانى نحو الباطن . ويقود الإتجاه الأول إلى الأحلام الدينامية التى تقوم بتحويل المادة وتمجيد إرادة الذات الحالمة . أما الاتجاه الثانى ، فيرتبط بعملية استبطان الخيال وإرتداد الحلم إلى ذات الحالم معبراً بذلك عن رغبة عميقة فى الراحة والتمتع بجوهر النفس الحميم . ولقد رأينا ، فى كتاب باشلار السابق عن " الأرض وأحلام الراحة " ، أمثلة عديدة على هذا الاتجاه الأخير . لذلك لن نعنى هنا إلا بالإتجاه الدينامى الظاهرى .

إن مقاومة المادة تتخذ شكلين من أشكال العناصر : الليونة والصلابة وهما شكلان من السهل تحويلهما إلى استعارات وصور شعرية إلا أنه يجب أن ندرك ، مع ذلك ، أن تصور المقاومة ليس موضوعياً خالصاً أذ أنه لا يمكنه أن يلغى كل علاقة مع ارادتنا " المضادة " للأشياء . وليس من شك فى أنه من خلال هذه العملية الجدلية، التى تخلقها المقاومة بيننا وبين الأشياء ، يستطيع كياننا أن يستيقظ على "أسرار الطاقة" وأن يلتقى مع قدره الكونى . ان المقاومة الخيالية ، فى الحقيقة ، ليست مجرد مقاومة ، فهى تفترض فى العناصر عمقاً معيناً وغوراً خاصاً ، كما أنها تضفى على العالم والوجود نوايا من الصراع والتحدى والعناد . يقول باشلار

فى ذلك :" لابد للخيال من حيوية جدلية ، تعاش على أنها إجابات الموضوع على أعمال عنف مقصودة ، كما تعطى للعمل دوره كمبادرة استفزازية . " (٨٨)

إن مقاومة المادة ترتبط بالعامل أو الصانع عن طريق فعل العمل نفسه ، الذى لا يمكنه الإنفصال عن ديمومة معينة للمقاومة . ومن خلال هذه الديمومة " المادية " يمكن للكائن أن يتحقق كبعد من أبعاد الصيرورة وأن يحقق نوعاً من الإرتقاء الأصيل .. ان الشئ بإختصار ، يقدم مادة معينة للارادة وإطاراً زمنياً لنشاطها ، الأمر الذى يدعم قوته ويزيد من حدته من جهة ، كما يدفعنا إلى مضاعفة الجهد وقبول التحدى من جهة أخرى . ان مقاومة المواد الصلبة تفجر نوعاً من العنف الشديد القاسى، بينما مقاومة المواد اللدنة تتطلب بعض المرونة أو ما يسميه باشلار" القوة الخبيثة ". وهكذا يستمد شعور العداوة صفاته من المادة ذاتها ، التى تزودنا، على هذا النحو، بقوة خلاقة جبارة وتملأنا بمشاعر الخلق العظيمة . كما أنه يبدو من خلال علاقاتنا الجدلية مع العناصر ، أن المقاومة الحقة تثير كثيراً من الأحلام الدينامية التى تثير ، بدورها ، مقاومة كامنة فى قلب الأشياء . لذلك لابد لجدلية المادة المشغولة واليد الصانعة أن تنتمى إلى خيال الطاقة وقوى التجاوز والنمو الوجودى ، فهى فى جوهرها عملية تحد وإرادة تغيير وتمجيد . (٨٩)

تُطور المقاومة ، إذا نظرنا إليها من المنظور الإجتماعى ، نوعاً من " سيكولوجيا التضاد " ، التى تقوى روح التحدى والمعارضة كما تبرز الصراع النفسى بين الأنا والأنا الأعلى ، أى بين الذات والمجتمع بما يمثله من عادات وقوانين ضاغطة ، الأمر الذى يدعم قوة الشخصية ويحول بينها وبين الطمس والاندثار من قبل القواعد والتقاليد الجمعية . إن الشخصية تكتسب قوة ومناعة فى حالات التوحد ، كما تكتسب نفاذ البصيرة والقدرة الفائقة على التغيير والتجديد . انه يوجد هنا ، وفقاً لباشلار، جانب :"مادى " يزج بالإرادة الإنسانية فى مواجهة مباشرة مع الطبيعة بعيداً عن حياة الجماعة وتقاليدها ، الأمر الذى يتيح " لوظائف اليد الدينامية" البزوغ من "لاشعور الطاقة البشرية " ، بعيداً عن كل ضبط عقلانى وبمنأى عن كل

ضغط واع . ان الإرادة ، التى يعنيها الكاتب ، هى هذه " الإرادة العاملة " التى تمثل قوة فعلية من قوى التحويل والتشكيل ، والتى تتجلى فى العمل المباشر والإتصال الملموس مع المادة بعيداً عن جميع المظاهر والتقاليد الإجتماعية . تضع هذه الإرادة العامل فى قلب الوجود ، وليس فى قلب الجماعة، وهى تخضع لقوتين من قوى الخيال: قوة اللهب وقوة البلل ، بعبارة أخرى ، أنها تتوزع بين عالم الحداد الذى يعالج المواد الصلبة وعالم صانع الفخار الذى يشكل الأجسام الرخوة . هى ، بإختصار ، قوة الخلق التى تفجر فرحة الصانع وتعد إحدى محفزات عمله الأساسية ، والمجهود المرح الذى يصاحب العمل ، أكثر من كونها علامة الرضا التى تبرز فى نهاية العمل المتقن . (٩٠)

إن المعالجة اليدوية للمادة تعد بمثابة نفاذ إلى قلب العناصر وإنفتاح للخيال على ثروات هائلة سواء أكان الأمر متعلقاً بالذات الحالمة أو بموضوع الحلم ، إنها تشبه ، فى عالم الخيال ، حركة النغم أو الإيقاع الذى يربط بين المستويين : مستوى الباطن ومستوى الظاهر ، فيبعث فى نفوسنا تارة أحاسيس التقوقع والاستبطان وتارة أخرى مشاعر التألق والظهور . إن الأحاسيس الأولى تفجر ضروباً من الحيلة والمهارة فى مواجهة المقاومة العنيدة والخفية للمادة ، أما الأخيرة فتبلور نوازع القوة التى تتطلبها المقاومة الصريحة والمباشرة لبعض العناصر . (٩١)

إن مقاومة المادة أو العالم تحرك " ارادة عاملة " ، وتثير موقفا دينامياً يتعارض مع حالة التأمل لدى الفيلسوف أو الحكيم . إلا أن العالم ، بالنسبة لليد العادية ، قوة عاتية ، ويمثل بالمقارنة إلى عجزها مجموعة من القوى الغامضة المجهولة

والطاقات السحرية اللاعقلية .أما بالنسبة لليد المسلحة بالآلة ، فإن مقاومة الأشياء تصبح محفزة ، دافعة إلى مزيد من الجهد ومطورة للخيال المبدع والإرادة الخلاقة المبتكرة . لذلك نرى أن معظم أحلام الإرادة ترتبط بتصورات الآلة وقدراتها اللامتناهية، كما نرى أن الإرادة العاملة تعنى بالوسائل بقدر ما تعنى بالغايات ، أى أن الغاية والوسيلة لديها تمتزجان . ان هذه الإرادة الصانعة تعتبر هجوماً مباشراً

وصريحاً ضد الواقع . لذلك يقول باشلار فى ذلك :" يرتقى عالم المقاومة بالذات إلى مرتبة الوجود الدينامى وإلى صيرورة الوجود النشطة الفعالة ، ومن ثم إلى وجودية القوة ." (٩٢) وتتخذ هذه الوجودية أشكالاً مختلفة ، فهى تصير، على المستوى الإجتماعى أشبه بما يسميه " جان يول سارتر " "سوء النية " La mauvaise foi أى أنها تلبس رداء النفاق وتضع قناع المداراة والحيلة ، وهى ، على المستوى العضوى أو الطبيعى ، تشكل ضربة جانبية ونوعاً من السادية الملتوية . (٩٣)

ونحن إذا نظرنا إلى عصرنا العلمى على ضوء تاريخ التقنية وفنون الصناعة ، نجده قد أبعد الإنسان عن أوليات أو قبليات المادة ، لأن التقنية تعد المواد وتجهزها بحيث تتلاءم مع حاجات محددة ، بيد أن الأمر يختلف تماماً فى العمل البدائى، إذا أن المادة هى التى تحدد فيه وظيفة الآلة . على هذا النحو ، تساعد العظام ، كمادة صلبة، على صنع الأدوات الثاقبة، كما تساعد عروق الشجر، كمادة لدنه ، على صنع الأربطة ومع ظهور فنون النار تبزغ إلى النور قدرات تحويلية أخرى ، لأن النار قد هزمت المادة فى الصميم ونفذت إلى أسرارها الأولية . وهكذا يمكن للخيال الدينامى أن يتضوع وأن يحلق ، كما يمكن للتصور الدينامى للوجود أن ينشأ ويترعوع . وتمثل هذه اللحظة ، لحظة ظهور خيال الحركة النشط الخلاق ، بداية دخولنا إلى عالم " القوة المنظمة " وبداية قدرتنا على قهر بواطن العناصر الخفية وعلى تحرير الصانع من كل " أوهام الدفعات البدائية " وبهذه الطريقة ، يستطيع الصانع ، بعد أن تحرر ، وبفضل مجهوده وطاقات عمله المبدع ، أن يتجاوز موقف الفيلسوق التأملى الكسول . (٩٤)

إن الإداة أو الآلة لا تنفصل ، فى خيال الحركة ، عن المادة ومقاومتها بالقدر الذى تتجاوب فيه هذه مع دفعة اليد وديناميتها الخلاقة ، وهذا أمر يجعل من كل قدرة على البراعة والمهارة مصدر احساس بالقوة لا تنفصل فيه الإرادة عن الخيال ، فكل خيال مادى . فى نظر باشلار - يدفعنا إلى الحركة ويلزمنا بها . والمادة ، بالفعل ، لا تكون جامدة أبداً ، لأن الصورة التى نضفيها عليها لا يمكن فصلها عن

قدر من " التوتر المادى " الذى نعيشه فى علاقتنا معها ، والذى يشكل ، ان صح هذا القول ، معناها ومغزاها بالنسبة لنا . (٩٥)

إن خيال المقاومة يتجسد فى شكل استعارات تبلور صفات الصلابة والليونة ، وهى صفات لا يمكن فصلها ، فى حد ذاتها ، عن عملية التقييم التى تقوم بها تلقائياً الذات الحالمة . لهذا السبب ، يعتقد باشلار أن صورة الصلابة تتحكم فى ظاهرة إدراكها نفسه بحيث تصبح الذات :" مصدراً لقوة إنسانية ، علامة للغضب أو للكبرياء وأحياناً للاحتقار "(٩٦) ويذهب باشلار إلى حد القول بأن عملية التقييم الذاتى هى ، فى حد ذاتها ، أساس الواقع الموضوعِى لأنها هى التى تحدد معناه وتضفى عليه طابع الصلابة كسمة مميزة . بهذه الطريقة ، لا تستطيع صورة شجرة الصنوبر ذات العقد أن تكتسب كل قيمتها التعبيرية إلا محمولة ضمناً بصورة الحبل المعقود أو العقدة المحكمة . وخيال الصلابة - عامة - ذو طبيعة مزدوجة ، فهو إما تعبير عن قوة دعم ومساعدة ، وإما بلورة لحالة من النفور على اثر توقف لدفعة أو تحطم لانطلاقة . وفى كلتا الحالتين ، لا يتعلق الأمر بموقف معين بقدر ما يتعلق بحركة أو طاقة خيالية تضفى طابعاً ديناميا على المحيط . على هذا النحو ، تصبح الصلابة لوناً من النشاط أو الفعالية التى توقظ الضمير النائم وتقضى على حالة الرخاوة الملازمة لحلم النائم . (٩٧)

وتعبر صورة العجائن عن أحلام وسطى تجمع بين الصلابة والليونة وعن مزيج فعال يؤلف بين الماء والتربة ، الأمر الذى يتيح لها ، فى منظور التحليل النفسى ، القدرة على الكناية عن الجنس والإشارة الرمزية إلى ملابساته . غير أن باشلار لا يعتقد بأن الرمز مطابق لذاته مثل الصورة ، إذ أن قدرته التعبيرية تكمن فى حالته أو إشارته إلى الآخر ، أى أنه ذو طبيعة مفارقة بالضرورة . إما الصورة - كما يفهمها باشلار - فلا يمكنها ، على العكس من ذلك ، أن تحصر فى دور ثانوى أن أن تعبر على مستوى الوعى عما هو ضمنى أو غير معلن . ان باشلار ، يحدد ، بهذه الطريقة ، وظيفة الصورة الدينامية فى ذروتها بقدرتها على تحريك

الامكانيات الخيالية الكامنة فى مستوى الكلام فقط . ونستطيع ، مع ذلك على ضوء هذه المفاهيم الظاهرية - وبفضل الصفتين الأساسيتين للعجائن وهما الصلابة والمرونة - الوصول إلى حياة خيالية خصبة ، ولكنها فى جوهرها لا تخرج عن نطاق هاتين الصفتين ، فالمرونة - مثلاً - توقظ فينا مشاعر الرقة والحنان ، والصلابة ، التى نجربها أو نحس بها خلال عملية الخبز ، يسهل تصورها فى هيئة صيرورة العجينة وتطورها . يقول باشلار :" ان عملية الخبز تبدو لنا هكذا كصيرورة كبرى للمادة ، صيرورة تنطلق من الشحوب إلى الحالة الذهبية ، ومن العجينة إلى قشرة الرغيف ." (٩٨) بالإضافة إلى ذلك ، تقوم عملية الخبز بإثارة مجموعة متنوعة من الصور التى تربط بين الخباز وبين نار الفرن ، فهذه النار ، بدلاً من أن تفزع الخباز وتدفعه إلى التقهقر ، تحفزه وتثيره وتلهب حماسه وتشعل حميته . إن الصانع ، على هذا النحو ، يشارك فى عملية الإشتعال والحرارة مشاركة فعالة وليس مشاركة تقوم على التأمل والترقب ، انه يشارك العجينة نموها وتطورها ، ويمر بجميع المراحل التى تمر بها من حالة الرخاوة والضعف إلى حالة الصلابة الذهبية والمتانة المتباهية . (٩٩)

أما الرخاوة ، فيمكن للصانع ، الذى يجمع بين الإرادة والخيال فى عمله الخلاق المجدد ، أن يتصورها كمرحلة انتقالية عليه أن يتخطاها ، وكوضع مؤقت عليه أن يتجاوزه إلى ما هو أسمى وأمتن ، فسمك المادة وطابعها اللزج اللدن صفات لن تكون أبداً ، بالنسبة له ، غاية فى ذاتها ، إذ أنها لن تتعدى كونها جزءاً أو مرحلة من العمل الواجب إنجازه . ومع ذلك ، فبالنسبة لفيلسوف مثل سارتر ، الذى يفضل البقاء ، فى رواية "الغثيان" بالذات ، فى حالة الرخاوة على أن يقوم بتشكيلها ، فإن لزوجة المادة تصبح لديه مرضاً من أمراض النفس وعلامة من علامات الضمير الشقي.(١٠٠) إن اللزوجة تمثل لديه الإنحلال التام للكائن - من - أجل - ذاته le pour-soi أى الإنسان وذوبانه فى الكائن - فى - ذاته L'en-soi أى المادة أو الموضوع المتشئ الأمر الذى يعوق قيام علاقات فعالة بين الإنسان

وعالم العناصر والأشياء . إلا أن باشلار يتغاضى للأسف فى هذا المجال عن حقيقة هامة وهى أن القيمة الأخلاقية عند سارتر ، وإن كانت تقوم على أسس تاريخية ، ليست فى لزوجة الكائن - فى - ذاته وإنما فى المجهود الذى يبذله الإنسان لانتزاع حريته منها ، وعلى هذا الأساس ، نرى أن معظم القيم الحقيقية فى رواية الغثيان تكتسب صفات الصلابة مثل اللحن الجميل والعالم التاريخى الخيالى الذى يعيش فيه البطل ليهرب من واقعة الرتيب البغيض (١٠١) .

إن المادة المشغولة تثير أحلاماً وخيالات تصبح فيها الحركة العنيفة للايدى المدعمة بالأدوات أو الآلة قوة هائلة من قوى الخلق والتحويل . وهذه الصورة تتحقق، بشكل مدهش ، من خلال عملية الحدادة ، إذ أن عمل الحداد يتطلب ، بالفعل ، درجة كبيرة من المهارة والدقة ومجهوداً محسوباً ، من القوة العضلية ، وسيطرة عظيمة على النفس . لهذه الأسباب جميعاً ، يقول لنا باشلار بأن " صور الحدادة فى الأدب تعد من أعظم أحلام الإرادة ." (١٠٢) وتستطيع هذه الإرادة أن تبلغ أبعاداً كونية فى صورة " الشمس الغاربة " التى تفعل فعل " مطرقة أسطورية " وسحرية على " سندان الأفق " الارجوانى . إلا أن هذه الصورة الغريبة ، التى لا يألفها الذوق العربى ، لا تكتسب معناها العميق ، بالنسبة للكاتب ، إلا إنطلاقاً من خيال بروميثى ، مضاد لمبدأ السكون أو " النيرفانا" فى الديانة البوذية ، إذ أنه بدلاً من أن يصور الشمس فى هيئة كائن حالم وهادئ أتى ليستريح على صدر الليل الحنون ، يتخيلها فى صورة مخلوق مكافح عنيف " يرغب فى الحصول على طاقة الفجر الكامنة خلف نيرفانا الليل الذى بدأ . " (١٠٣) .

أما صورة الصلابة ، فيمثلها الصخر خير تمثيل ، لأنه يلازم فكرة الصلابة ، ويقدم أعظم نموذج لها فى شكل " الجرانيت " . أما ما تمثله الصلابة فى صورة الاحجار الضخمة ، عامة ، فمرتبط بمشاعر العظمة والجبروت وأحاسيس المهابة والسيطرة ، وهو ما نراه جميعاً فى الأهرامات وكثير من الآثار المصرية القديمة التى نشعر حيالها بالضآلة والإنسحاق كذلك يمثل الصخر ، فى الأرض الوعرة المليئة

بالمرتفعات والمنحدرات ، قوى الضغط والضيق ويبث فى نفوسنا أحاسيس الإنزعاج والخوف . أضف إلى ذلك أنه بصمته وجموده الخرافى يمثل قوة غامضة تتهددنا ، ولغزاً محيراً مثل تمثال أبى الهول الذى يروعنا بصمته اللامتناهى وترتبط الصخرة عند كاتب مثل " رابلية " بصورة الضخامة المضحكة التى تعبر بدعوتها إلى الهزل والمزاح ، عن رغبتنا فى حماية أنفسنا ضد مخاوف الإنسحاق ، وهذا هو عين ما نعبر عنه بالعربية حينما نقول عن طويل البنية بأنه " هبيل" . وأخيراً تمثل الصخرة ، فى المحيط البحرى ، بكفاحها المستميت ضد الأمواج العاتية ، نموذجاً رائعاً للشجاعة والشهامة ، كما تعطينا درساً عظيماً فى التحمل والصمود . (١٠٤)

ويثير خيال الصخور ، من جهة أخرى ، صور التحجر والجمود التى تقضى على نضارة الحياة وتبث فينا أحاسيس العنف والعداوة ، وهو خيال أسود يغلب على شاعرية "هيزمانس" Huysmans الذى يكلف بالخبث والقروح وتقوم العلاقة عند هذا الكاتب ، بين الجرح والحجر على أساس التشابه الذى يربط بين صلابة هذا الأخير وبين بطء الحركة ، أو فقدانها الذى ينتاب الجريح . إن هذه التشاؤم الملازم لفعل التحجر ، يجعل من ضوء القمر لونا أبيض شاحباً يشبه شحوب الموتى ، ومن الصمت الكونى مواتا عالميا . ويمكننا ، كذلك أن نكتشف فى ظاهرة التحجر صورة من صور الغضب المكتوم والرغبات المكبوتة . إلا أن ظاهرة التحجر تعبر عامة عند "هيزمانس" ، عن الأحلام القمرية القاسية الصعبة وعن أحاسيس النتوء والخشونة والبرودة القارسة ، وهى ظواهر تعبر جميعاً عن تشاؤم الكاتب الجذرى (١٠٥).

تعبر الصور المعدنية أيضاً عن إنطباع الصلابة ، إلا أن هذه الصور تبدو فقيرة فى الآداب المعاصرة ، لأن التقدم العلمى قد غلب المفاهيم العلمية على التصورات الخيالية للمادة ، ولاشك أن باشلار يقصد هنا بالصور المعدنية تلك التى تقوم على تصور الخيال فى شكل طاقة عاملة أو صانعة وإلا لما أغفل أهمية الصورة المعدنية للجمال عند شاعر مثل بودلير الذى يولع بتصوير عشيقته السوداء "جان دوفال" فى

هيئة التمثال المتناسق ويغرم بالإشارة المتكررة إلى الحلى والاحجار النفيسة . أما بالنسبة للشعوب القديمة ، فإن "حلم المعادن" كان يعبر عن ثورة النار وتأججها ، كما كان يبلور القوة البهيمية . وبالنسبة للكيميائى القديم ، فان النار لاتنفصل لديه عن الزئبق ، لان سيولة الزئبق ضرورة لاذابة المعدن . الا أن المعدن ، خارج اطار هذا التأثير القائم على مبدأ السيولة ، يعد كذلك رمزا للقوة والشباب الدائم ، وهو ، بفضل ماضيه الممتد إلى أعماق الزمان البعيد ، يرتبط بنشأة الحياة وبداية الزمان والوجود (١٠٦) .

أما بالنسبة للبلور ، فهو يطور أحلاما تتجاوز العنصر الارضى لانه يمزج فى مرآته الصافية معظم العناصر من ماء وارض وهواء ونار . وتجمع البللورة بين ضياء الشمس الساطعة وبين صلابة الماس ، أما بريق الماس فيصل الحلم البللورى بأحلام النجوم ، لأن الاحجار النفيسة هى نجوم الارض كما أن النجوم هى أحجار السماء النفيسة وبما أن البللور هو النور الشفاف والضياء الرائعة النقية فانه لاينفصل عن حلم "اللانهاية" . أنه يدفع الخيال إلى التحليق فى السماء الزرقاء ، فى البحر اللامحدود فى خضرة الغابة العميقة وفى الليل المرصع بالنجوم . وهو من جهة أخرى ، قوة تركيز عظيمة تلتقى فيها الورود مع الجواهر والجمال السماوى مع روعة الوجود الخيالية ، وهو كذلك ، بصلابته وشفافيته ، ماء مجمد ، وبنقاوته وطهارته ، زرقة السماء الصافية وقد تجمعت أشعتها فى حجر السفير ، أما الماس ، الذى يجمع بين ضوء النهار ونور الأحجار وبين لألاء النجوم وبريق العيون الفاتكة ، فيبلور ، على السواء ، ارادة الهيمنة وقوة التنويم (١٠٧) كذلك تحظى الجواهر والحلى بقدرات خارقة أخرى . فهى صافية شفافة مثل ماء الينبوع ، ملساء ناعمة مثل الحرير ، صهباء متقدة فى لون اللهب . وهى تعبر ، على مستوى الذات الحالمة، عن رغبة فى التألق والظهور، والخيلاء ، إذ أنها تردنا إلى مرآة النظر المتباهية وعين الفتنة الزاهية . ان الماس ينظر إلينا فعلاً ، ويثير فينا أحاسيس الشهوة والطمع وحب المشاركة فى بريقه وفى جماله السرمدى . أما اللؤلؤة فماء مقطر وندى الصباح

البللورى الذى أودع جواهره السماوية بين أيدى أزهار الحديقة ، وفجر صبوح منعش يحقق للإنسان السعادة والفرحة والنعيم (١٠٨) .

وكما سمح خيال الهواء بإعداد نوع من " سيكولوجيا " الصعود ، فإن خيال التربة يسمح بإعداد ما يمكن تسميته " بسيكولوجيا الثقل" . وهذه الصورة الأخيرة ليست إلا الحركة المقابلة للحركة الأولى فى جدلية الصعود والهبوط والتجاذب بين الأعلى والأسفل ، إذ أنه من الصعب إدراك الثقل من غير تصور الخفة أو العالى من غير تصور الدانى . ويعرفنا الكاتب كذلك أن " نواة ثقلنا " و " حياة خفتنا النباتية " تتكونان فى سريرتنا على شكل هالة نفسية أشبه ما تكون إلى صورة المجرة ، وغالباً ما يقوم الدوار، بالنسبة لخيال الثقل ، بتحريك أحاسيس السقوط السريع التى تدخل على نفوسنا الهلع والشعور بالوحدة المفاجئة ، وليس الدوار ، على كل حال ، إلا حركة السقوط وما تفجره من فزع أولى كامن فى أعماق اللاشعور.(١٠٩)

وتقوم سيكولوجيا الثقل ، من جانب آخر ، على ثنائية جدلية تجمع بين حركتين هما حركة الطاعة والخنوع وحركة المقاومة والتمرد . وتقابل الحركة الأولى الصور الدينامية لعملية السقوط ، أما الثانية فتمثل حركة الانتفاضة والإنطلاق . وتعبر إرادة الإنتفاضة عن عملية التسامى التى يمكن إعتبارها من أهم وظائف النفس الدينامية ، ويسهل على هذه الوظيفة أن نجد لها صدى فى حالات الصراع ضد أحاسيس السحق والإختناق وحالات " الطفرة العضلية " أمام قوى الطبيعة والوجود. وهنا يمكن إيجاد مكان لما يسميه باشلار " عقدة أطلس " .فى هذه العقدة ، التى يحدث خلالها عملية تقييم شاعرية للحِمل وحامله ، يكتسب أطلس أبعاد السيادة الكونية التى تتيح له السيطرة على العالم والتلذذ بمهمته الشاقة العسيرة ويقول باشلار بأن هذه العقدة : تمثل التعلق بالقوى الخارقة .. بالقوى الهائلة ولكن غير الضارة ، بقوى لا يقصد منها إلا مساعدة الآخرين .. " (١١٠) إلا أن حب الناس لا يعد الوتر العاطفى الوحيد الذى تستطيع هذه العقدة أن

تحركه، إذ أن له أيضاً جانبه العنيف والسادى ، فالصراع - مثلاً - ضد الجبل هو رغبة فى إثارته وفى السيطرة عليه . لذلك لا تنفصل هواية المتسلق عن إرادة القوة والتعطش إلى الهيمنة والسيادة . وإذا امتزجت هذه الهواية برغبة النظر إلى الأبعاد اللامتناهية وحب التمركز فى قلب الوجود ، فإنه - لاشك - سوف ينضم اليهما أغراض وحاجات أخرى . مثل الشغف بالمشاهد العظيمة والبحث عن التفوق والسمو . (١١١)

هل يمكننا الآن ، بعد تتبع مراحل نظرية أو فلسفة الخيال عند جاسون باشلار، أن نتحدث عن تطور ما فى مفاهيم هذه النظرية ، وخاصة فيما يتعلق بتعريف الصورة الخيالية وتحديد موقعها من الضمير المتخيل . اننا ، فى الحقيقة ، لا يمكن أن نصل إلى ذلك عبر هذه الدراسة التى كرسناها فقط لما كتبه باشلار صراحة عن شاعرية الخيال ، المادى منه والدينامى . إلا أننا إذا أدخلنا فى الإعتبار موقفه فى الدراسات "الابستمولوجية" سوف نرى أنه كان فى البداية ينظر إلى الصورة على أنها عقبة فى تاريخ تطور العلوم ، وهذا صحيح فى موضعه ، لأن تأسيس العلوم الحديثة يتطلب ، كما يرى الكاتب بحق ، نوعاً من " الفصم المعرفي coupure epis-témologique الحاسم بين ماضيها وحاضرها ، وهكذا كان الامر بالنسبة للكيمياء الحديثة التى أسسها "لافوازيه" فهى ليست لها أية علاقة بكيمياء العصر الوسيط أو بالكيمياء " الفلوجيستيكة " Ph logistique وبالنسبة للطب الذى انفصل نهائياً عن الخلفيات الفلسفية فى القرن التاسع عشر وبالنسبة للرياضيات التى نقلها نيوتن من مستوى الباطن الى مستوى الظاهر ، ولقد كانت حتى ديكارت وسبينوزا تُحسب على أنها إدراك لجوهر الأشياء كأنما للوجود طبيعة رياضية أو جوهر رياضى ، وقل ذلك تقريباً بالنسبة لمعظم العلوم . أما نظرة باشلار بعد ذلك ، إلى الصورة على أنها قيمة فى ذاتها ، وكائن ممتلئ بذاته ، كما نرى ذلك بوضوح من خلال هذه الدراسة ، فلا نعدها تطوراً حقيقيا بقدر ما نعدها إضافة إلى ما سبق أو - بعبارة أدق - نوعاً من رد

إعتبار الصورة والخيال اللذين كانا يعدان أقل شأناً وأحط قدراً من المعرفة العقلية . كذلك بالنسبة لنظرته إلى فرويد وإعتماده على يونج ، واذا كان لا يمكن ، بأية حال من الأحوال ، إضافة كلام يونج وخاصة ما يؤمن به من تصورات أولية ونماذج قبلية إلى كلام فرويد ، إلا أن ما يأتى به باشلار ، تلميذ يونج ،لا يقوض دعائم الفرويدية ، التى مازالت تتجدد حالياً على يد " لاكان" ومدرسته البنيوية ، بل يضيف إليها ، فى نظرنا ، أبعاداً كانت تهملها والخطأ إذن هو أن تقدم الحقيقة النفسية التى لا تكون حقيقة فى الواقع الا بقبولنا أياها واقتناعنا بها من جانب واحد ، وأن تصور بعد ذلك على أنها المطلق الذى لا يقبل التناقض أو الجدال.

نظرية باشلار فى الخيال لا تضع حداً اذن للتحليل النفسى الفرويدى ، إذ أنها توضح فقط جانباً آخر من جوانب النفس البشرية ، وربما الجديد فيها خلال عبورها من اللاشعور إلى الشعور – وهو عبور يخضع الحكم عليه للخطأ والصواب لأنه فى ذاته حكم قيمة – هو فى إحلالها التفسيرات الغائية محل التفسيرات السببية ، إلا أن هذا المنحى لا يلغى ، مع ذلك ، كل الجوانب الأخرى المعتمة فى حياة اللاشعور ولا يلقى الضوء بالذات على تلك المنطقة من الظلال التى يرد إليها باشلار أحلام الراحة والإنكماش على الذات . والحقيقة أن الأضواء "الباشلاردية" لا تبدد ظلام اللاشعور، وليس ذلك أيضاً من مصلحتها ، لانها فى حاجة إليه لتقيم الجدلية الثنائية التى يكلف بها الكاتب ويقيم عليها مجمل نظريته . نقول بإختصار: ان الجوانب المشرقة – لاشك – موجودة فى الانسان ، ولكنها لا تكتسب جل معناها إلا إذا أخذنا فى الإعتبار الجوانب المظلمة فيه . وهذا هو عين علاقة الاختلاف التى أبرزها علم اللسان البنيوى ، والتى سبق أن أشار إليها بحدسه وحسه المرهف شاعرنا الكبير أبو الطيب المتنبى حين قال :

(ونذيمهم وبهم عرفنا فضله وبضدها تتبين الاشياء)

أما بالنسبة للخلاف فى وضع الصورة الخيالية من الناحية " الانطولوجية " بين باشلار وسارتر ، فهو خلاف لا وجود له ، فى الحقيقة ، خارج تصور محددلشاعرية

اللحظة . واللحظة المقصودة هنا هى المطلق عينه الذى يتسنى لنا أن نعيشه من خلالها فى حالة تطابق تام بيننا وبينها، فلا أمام ولا وراء ، ولا سابق ولا لاحق ، هى المطلق ، لأنها لحظة الدفعة الحيوية ، لحظة الالهام المفاجئ الذى يغمر الضمير بنوره ويملأ عليه كل دروب الوعى فلا يفلت منه إلا بالصحوة أو باليقظة التى تهد أركان الجسد وترض النفس رضا فيصبح الشاعر أشبه بحالة النبى الذى ترتعد فرائضه تحت وطأة الوحى . وهذه الحالة لا تقضى جذرياً على مفهوم العدم السارترى ، لان الضمير المملوء بذاته فى الصورة لا يستطيع أن يظل على هذا الوضع الا مدة لحظة ، وهى لحظة التطابق بين الذات وموضوعها والغاء الزمن . ويقول باشلار ، مناقضاً نفسه ومؤيداً هذه الفكرة ضمناً فى نقده لمفهوم الاستمرارية الزمنية عند برجستون :" إنها لا تعرف الإستمرار فى الشعور أو فى التأمل أو فى التفكير أو فى الإرادة ، ان كيانها لا يعرف الإستمرار أصلاً ، لماذا اذن الذهاب بعيداً بحثاً عن العدم ؟ ولماذا نبحث عنه فى الأشياء ؟ انه موجود بداخلنا ومتناثر على طريق ديمومتنا بحيث يقطع فى كل لحظة ما نعكس به من حب أو إيمان أو ارادة أو تصور."(١١٢) .

إن العدم بهذا المفهوم لا يقل أهمية عن الكينونة ، إذ أنه علامة أقوى على صدق الحياة وسمة أليق بحرية الضمير ، وان كانت الحرية ، عند سارتر ، صفة مجردة فى حد ذاتها ولا تكتسب قيمتها ومعناها الا عبر "موقف" يحدد هويتها ويدعم جذورها. وأنىّ لفكرة العدم أن تكون غير ذلك عند باشلار صاحب مفهوم " الفصم المعرفى " الذى لا يمكن أن تكون له قائمة الا استناداً على فكرة انقطاع الإستمرارية التى تقوم بتحطيم سلسلة الفكر الخطى بحيث يتاح للعقل المبتكر أن يحدث طفراته المبدعة الخلاقة . ان الادراك الانطولوجى للصورة الخيالية ، عند باشلار ، يشبه كثيراً ، فى رأينا ، تعريف الحدس الذى يقدمه لنا "كونشفسكي" فى كتابه عن " السيكولوجيا الدينامية والفكر المعيش". ان الحدس ، عنده ، يستمد جذوره من المادة ويفيد من الاحاسيس . لذلك يمكننا أن نقول عن الصورة

الخيالية ، عند باشلار، ما يقولة الكاتب المذكور عن الحدس، بأنها " تفيد من كل إحساس يعمل على التوازن الداخلى ويعمق الحساسية ويثير الاحلام ." (١١٤)

الهوامش

(١) Caston Bachelard, La psychanalyse du feu. Paris, Gallimard, 1949.

(٢) نفس المصدر ، ص ٢٦٠

(٣) Vincent Therrien, Le révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire. Paris, Klincksieck, 1970.

يعتبر مؤلف هذا الكتاب أن التحليل النفسى الذى يقبله باشلار من النوع الوجودى نظرا لاعتماده على مفهوم الحركة أو الايقاع الدينامى الذى يجعل من الصورة الشعرية مجموعة متناسقة من الذبذبات النفسية . انظر ص - ٣٠٠

(٤) الترجمة الفرنسية :

Carl Gustav Jung, Dialectique du moi et de I'inconscient. Paris, Gallimard (Idées), 1964, p. 40.

بالرغم من ذلك لم يفت فرويد الاشارة إلى نوع من اللاشعور القديم فى كتابه عن الحلم وتفسيره . راجع الترجمة الفرنسية :

Sigmund Freud, Le rêve et son interprétation. Paris, Gallimard, (IDEES), 1973, P. 114.

(٥) مصدر يونج السابق ، ص - ٣٨-٣٩

(٦) نفس المصدر ، ص : ٤٤-٤٥

(٧) Jean-Paul Sartre, L'imaginaire. Paris, Gallimard, 1940, p. 24.

يقول سارتر: "ان أى ضمير مدرك يطرح موضوعه بطريقته ، فالادراك مثلا : perception يطرح الشىء كموجود ، والصورة أيضا تحتوى على عملية يقينية أو فعل اثبات . ان هذا الفعل يتخذ أربعة أشكال فقط ، يمكنه أن يطرح الشىء كغير موجود أو

غائب ، كموجود فى مكان آخر أو أن يحيد نفسه أى لايطرح موضوعه كموجود . اثنان من هذه الأفعال عمليات نفى والرابع نوع من تعليق الاثبات أو تحييده ، أما الثالث، وهو فعل ايجابى . فيفترض نفيا ضمنيا للوجود الآنى والماثل للشىء . ان أفعال الاثبات هذه وتلك ملاحظة رئيسية -لاتضاف الى الصورة بعد تكوينها اذ أن فعل الاثبات هوالمؤسس لعملية الادراك ذاتها . وأية نظرية أخرى ، بالاضافة الى مناقضتها لمعطيات التفكير ، سوفَ توقعنا ، من جديد فى خدعة الكمون" .

(٨) Jean-Claude Margolin, Bachelard. Paris, Ed. du Seuil, 1974, p. 57.

(٩) Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de L'imaginaire. Paris, Bordas, 1969, p. 27.

(١٠) Gaston Bachelard, La poétique de la rêverie. Paris, P.U.F., 1965, P.2.

(١١) نفس المصدر ، ص -٣

(١٢) نفس المصدر ، ص -٥

(١٣) نفس المصدر ، ص -١٠

(١٤) نفس مصدر يونج السابق ، ص ١٣٨-١٥٩

روح الانثى ، فى نظر يونج ، استعداد ذاتى عند الانسان وهى جزء من طبيعة الانثى الكامنة فيه والتى تعرف نوعين من الاسقاط : الأول فى صورة الام والثانى أثر عملية تحويل - فى صورة الحبيبة . إلا أن باشلار يعطى لهذه الخاصية قيمة فى ذاتها بينما لايعتبرها يونج ايجابية الا فى حالة واحدة وهى حالة تحقيق التوازن بين الشعور واللاشعور خلال عملية تكوين الشخصية ، وتذكرنا هذه الثنائية المقابلة فى فلسفة التاوية (le Taoïsme) حيث يتوازن العنصر المذكر (le Yin) مع العنصر المؤنث (le Yang) فى قلب الوجود الكلى . راجع ، ص ١٢٠ : Roger Garaudy, Dialogue des Clivilisations. Paris, Denoël, 1977, p. 120.

Paul Ricoeur, De I'Interprétation. Essai sur Freud. Paris, Ed. (١٥) du Seuil, 1965, pp. 13 44

يرى المؤلف أن كل منهج فى التفسير ينطلق من مبدأ أساسى وهو أن للكلام معنيين ظاهر وباطن وأن اللغة - بالتالى- ذات وظيفتين : وظيفة تعبيرية ووظيفة رمزية . وللرمز هنا مستويان فهو دلالة وأثر : دلالة لشيء أخر أو لما هو كامن وخفى ، وأثر أو نتاج لشيء آخر - كذلك - أو هو كامن أو خفي؛ ومن ثم ظهرت مدرستان كبيرتان فى التفسير : الاولى تقول بتجميع المعنى واعادة بنائه على أساس ظهوره مشتتا فى البداية ، وتتمثل فى مناهج الفينومنولوجيا الدينية وفى طريقة الكاتب نفسه ، والثانية هى مدرسة الشك أو سوء الظن وتضم من الاقطاب ماركس ونيتشه وفرويد الذين يقومون فى البداية بتحليل (تجزئه) المعنى (فى شكل ايديولوجيا مثلا) ثم رده الى خلفيات كامنة وراءه .

(١٦) باشلار ، المصدر السابق ، ص ٦٣ (ملاحظة رقم ١٠)

Gaston Bachelard, L'intuition de L'instant. Paris, Gonthier, (١٧) 1932, p. 104.

يقول باشلار : "يمكننا أن نجد فى كل قصيدة صادقة ، عناصر زمن متوقف لايعرف القياس، زمنا سوف نسميه رأسيا لكى نميزه عن الزمن العادى الذى ينساب أفقيا مع النهر ومع الريح العابرة : ومن ثم فكرة غريبة لابد أن نعلنها بوضوح : فبينما يعد زمان الصياغة الشعرية أفقيا ، بعد زمان الشعر نفسه رأسيا ، إذ أن الصياغة لاتنظم الانغمات متتالية وايقاعات ولاتحكم فى أغلب الاحيان - للأسف - الاشطحات وجدانية وانفعالات غير متناسقة .وعلى ذلك فإن فن الصياغة ، بقبوله نتائج اللحظة الشعرية يسمح لنفسه بالالتقاء مع النثر ومع الشروح العقلية . إن قواعد النظم ليست الاوسائل ، مجرد وسائل جد قديمة . ان الغاية الشعرية تبقى العمودية والعمق أو العلو ، انها اللحظة الثابتة حيث تتنظم كل المتتاليات لتدل على أن اللحظة الشعرية ذات بعد ميتافيزيقى ." ص ١٠٤

Gaston Bachelard, La poétique de la rêverie; op. cit, pp. 94- (١٨) 100.

(١٩) Mircea Eliade, Le sacré et le profane. Paris, Gallimard, (Idees), 1965, p. 66.

(٢٠) باشلار ، نفس المصدر ص ١١١ (ملاحظة رقم ١٨)

(٢١) باشلار ، نفس المصدر ص ١٢٦

(٢٢) صلاح عبد الصبور ، حياتى فى الشعر ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٧ يشبه هذا الالهام المباشر فى فعله مفهوم الوارد الذى يستعيره الشاعر من كتابات المتصوفين المسلمين . ويقول صلاح عبد الصبور معلقا : " وكلمة الوارد أدق دلالة من كلمة الحدس كما يستعملها فيلسوف كبرجسون فى مقدمته للميتافيزيقا ، فالحدس عند برجسون لايستطيع أن يعمل مستقلا عن العقل وان كانت له طبيعته المخالفة لطبيعة التفكير العقلى . وعند برجسون ان الحدس لايستطيع أن ينبثق مالم يجمع العقل المواد الاولية التى يرتبها فى وحدة أو تناسق ، ثم ينبثق الحدس بعد ذلك ليعلن النتيجة ، فالحدس البرجسونى نوع من الفطنة الثاقبة التى تسبقها مقدمات عقلية وتركيبية متعددة ...." ويضيف صلاح عبد الصبور : "والقصيدة كوارد قد تكون حين يرد الى الذهن مطلع القصيدة ، أو مقطع من مقاطعها بغير ترتيب فى ألفاظ موسقة ، لايكاد الشاعر نفسه يتبين معناها . قد يأتى هذا الوارد بين الناس أو فى الوحدة ، فى العمل أو فى المضجع ، لايكاد يسبقه شىء يماثله أو يستدعيه . ويعيده الشاعر على نفسه ، فيجد أن هذا الوارد قد يفتح له سبيلا الى خلق قصيدة ، وقد يعيده مرات ومرات حتى تنفتح أمامه احدى السبل . لقد تم الحمل بالقصيدة فى صورة ما ، والذات تريد أن تعرض نفسها فى مرآتها ." ص ١٤-١٥.

(٢٣) باشلار ، المصدر السابق ، ص ١٤٤-١٦٠.

(٢٤) Gaston Bachelard, La psychanalyse du feu. Paris, Gallimard, 1949.

Gaston Bachelard, L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matiére. Paris, J. Corti, 1942.

Gaston Bachelard, La terre et les rêveries du repos. Paris, J. Corti, 1948.

Gaston Bachelard, La poétique de L'espace. Paris P.U.F., 1957.

(٢٥) Gaston Bachelard, La psychalyse du feu. op. cit., p. 144

(٢٦) Michel Mansuy, "Maintenir et prolonger le Bachelardisme", in Revue d'Historire litteraire de la France., 1970, no. 5-6, p. 877.

(٢٧) نفس المصدر ، ص ٨٧٥

(٢٨) Gaston Bachelard, L'eau et les rêves., op. cit., pp. 1-6

(٢٩) نفس المصدر ، ص ١٤

(٣٠) نفس المصدر ، ص ٢٩-٥٣

(٣١) نفس المصدر ، ص ١٠٤

(٣٢) نفس المصدر ، ص ١٠٥-١٢٤

(٣٣) نفس المصدر ، ص ١٣١-١٥٠

(٣٤) نفس المصدر ، ص ١٥٦-٢٠٧

(٣٥) نفس المصدر ، ص ١٩٣

(٣٦) نفس المصدر ، ص ١٩٥-٢٠٢

(٣٧) نفس المصدر، ص ٢١٣-٢٥٠

(٣٨) Gaston Bachelard, La terre et les rêveries du repos., op. cit.,

(٣٩) نفس المصدر ، ص ١٠-٣٣

(٤٠) نفس المصدر ، ص ٤٧-٥٥

(٤١) نفس المصدر ، ص ٨١-٩١

(٤٢) نفس المصدر ، ص ٩٨

(٤٣) لقد عالجت الزميلة الدكتورة سلوى مطر ببراعة فائقة هذا الموضوع فى رسالتها عن الكاتب لسويسرى الاصل "بليز ساندرار" :-Salwa Matar, L'univers imag inaire de Blaise Cendrars. Alexandrie, 1978.

ولقد عنى كذلك الكاتب الفرنسي المعاصر "كلود روا" بهذا التصور الذى يعبر من خلال رمز البطن عن حاجة دفينة الى الغاء الزمن والعيش فى قلب الوجود الدائم الذى أخرجنا منه الميلاد بعذابه ورضوضه . راجع الفصل الاول : "اللاذكرى"

Claude Roy, Moi Je. Paris, Gallimard (NRF), 1969, pp. 11-28.

(٤٤) جاستون باشلار ، المصدر السابق، ص ١٣٠-١٧٧.

(٤٥) نفس المصدر ، ص ١٨٢

(٤٦) نفس المصدر ، ص ١٨٤-٢٠٨

(٤٧) نفس المصدر ، ص ٢١١-٢٢٦.

(٤٨) نفس المصدر ، ص ٢٢٨-٢٤٠

(٤٩) نفس المصدر ، ص ٢٦٢-٢٨١

(٥٠) نفس المصدر ، ص ٢٢٩-٣٢٠.

(٥١) نفس المصدر ، ص ٣٢٤-٣٢٩

Gaston Bachelard, La poétique de l'espace. Paris, P.U.F., 1957.

(٥٣) نفس المصدر ، ص ٧

(٥٤) نفس المصدر ، ص ٨-٢٤

(٥٥) نفس المصدر، ص ٢٥-٧٢

(٥٦) نفس المصدر ، ص ١٠٦-١٠٩

(٥٧) نفس المصدر ، ص ١٧٩

(٥٨) نفس المصدر ، ص ١٩٠-٢٠٠

(٥٩) Gaston Bachelard, L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement. Paris, J. Corti, 1943

(٦٠) Gaston Bachelard, La terre et les rêveries de la volonté. Paris, J. Corti, 1948.

(٦١) الهواء والاحلام (ملاحظة رقم ٥٩) ص ٧-١٠

(٦٢) نفس المصدر ، ص ١١-١٣.

(٦٣) نفس المصدر ، ص ١٤-١٥

(٦٤) نفس المصدر ، ص ١٦-١٨

(٦٥) نفس المصدر ، ص ٢٩٥-٣٠٢

(٦٦) نفس المصدر ، ص ٣٠

(٦٧) نفس المصدر ، ص ٣٨

(٦٨) نفس المصدر ، ص ٧٢-٧٤

(٦٩) نفس المصدر ، ص ٨٠-٨٣

(٧٠) نفس المصدر ، ص ٨٦-٩٠

(٧١) الخيال الدينامى بالغ الاهمية فى الشعر العربى ، ونسوق للتدليل على ذلك بعض الامثلة الطريفة من شعر المتنبى : يقول الشاعر فى ذم اسحق ابن الاعور :

" واذا أشار محدثا فكأنه ... قرد يقهقه أو عجوز تلطم

يقلى مفارقة الاكف قذاله ... حتى يكاد على يد يتعمم

حيث تمتزج الاصوات المعبرة مثل صوت القهقهة وصوت اللطم المكتوم مع صورة الحركة الهزلية التى لاتخلو من عملية تقييم اذ أن قذال المهجو يقلى أى يبغض الابتعاد عن صفعات اليد.وانظر كذلك الى هذا البيت الذى يشبه فى تركيبه بيت "وليم بليك" المذكور:

يهز الجيش حولك جانبيه   كما نفضت جناحيها العقاب

(٧٢) نفس المصدر السابق ، ص ١٠٢

(٧٣) نفس المصدر ، ص ١٠٧-١٢٢

(٧٤) نفس المصدر ، ص ١٢٧

(٧٥) نفس المصدر ، ص ١٣٠

(٧٦) نفس المصدر ص ١٣٠

(٧٧) نفس المصدر ص ١٣٧

(٧٨) نفس المصدر ، ص ١٥٢-١٦٠

(٧٩) نفس المصدر ، ص ١٩٢

(٨٠) نفس المصدر ، ص ٢٠٢-٢١٠

(٨١) نفس المصدر ، " "

(٨٢) نفس المصدر ، ص ٢٢٥-٢٢٩

(٨٣) نفس المصدر ، ص ٢٣٢-٢٥٥

(٨٤) نفس المصدر ، ص ٢٥٦-٢٦٥

(٨٥) نفس المصدر ، ص ٢٧١-٢٧٨

(٨٦) Gaston Bachelard, La terre et les rêveries de la volonté., op. cit.,

(٨٧) نفس المصدر ، ص ١-٩

(٨٨) نفس المصدر ، ص ١٠-١٢

(٨٩) نفس المصدر ، ص ٢٢-٢٧

(٩٠) نفس المصدر ، ص ٢٩-٣٢

(٩١) نفس المصدر ، ص ٣٣-٣٥

(٩٢) نفس المصدر ، ص ٣٧-٣٩

(٩٣) نفس المصدر ، ص ٤١

(٩٤) Pierre Quillet, Bachelard. Paris, Seghers,. 1964

تسمح هذه المفاهيم لهذا الكاتب بتقديم "البلاشلاردية" على أنها فلسفة للعمل الخلاق من أجل ذاته ، وليس كصيغة كشف للوجود أو كمشروع نتجاوزه بالتأمل على طريقة هيدجر....." راجع ص ١٠

(٩٥) باشلار ، المصدر السابق ، ص ٥٣-٥٦

(٩٦) نفس المصدر ، ص ٦٤

(٩٧) نفس المصدر ، ص ٦٥-٧٢

(٩٨) نفس المصدر ، ص ٧٤-٨٥

(٩٩) نفس المصدر ، ص ٨٥

(١٠٠) نفس المصدر ، ص ١٠٨-١١٣، و ١١٥-١٢١

(١٠١) Marguerite Iskandar, Les modalités del'en-soi dans la Nausée. Université d'Alexandrie, 1973, pp. 33-43.

وفقا للباحثة ، التى أعدت هذا البحث تحت اشرافنا ، تعبر حالة اللزوجة عند سارتر عن مجموعة من الصفات السلبية مثل الكسل ، العفونة ، عدم الاستقرار عدم التناسق . التقلب . العجز والتحلل ، بينما كل القيم المحررة اللانسان تتخذ شكل الصلابة .

(١٠٢) باشلار ، نفس المصدر ، ص ١٣٤-١٥٦

(١٠٣) نفس المصدر ، ص ١٥٧-١٦٥

(١٠٤) نفس المصدر ، ص ١٨٣-١٩٩

(١٠٥) نفس المصدر ، ص ٢٠٦-٢١٥

(١٠٦) نفس المصدر ، ص ٢٣٣-٢٤١

(١٠٧) نفس المصدر ، ص ٢٩٠-٣٠٧

(١٠٨) نفس المصدر ، ص ٣٠٩-٣٣٠

(١٠٩) نفس المصدر ، ص ٣٤٢-٣٥٢

(١١٠) نفس المصدر ، ص ٣٥٥-٣٧٢

(١١١) نفس المصدر ، ص ٣٧٣-٣٨٦

(١١٢) Gaston Bachelard, La dialectique de la durée. Paris, P.U.F., 1963, p. 29

(١١٣) C. Konczewski, La psychologie dynamique et la pensée vécue. Paris, Flammarion, 1970, p. 302.

(١١٤) نفس المصدر ، ص ٣٠٦

مُعارضة البنيوية

لقد عرفت البنيوية على أيدى أمثال كلوديلفى -ستروس ولوى التوسر وجاك لا كان شهرة طبقت الآفاق ، كما أثارت كثيراً من ردود الفعل التى تتسم بالحدة والعنف ، وذلك مرده إلى حقيقة مألوفة وهو أن كل منهج علمى لايكاد يخرج عن نطاق تنسيق مادته وتنظيمها الى مرحلة التفسير واستخلاص النتائج حتى يقع فى حبائل الايديولوجيا التى لاتلازم أطر الرؤية عند كل باحث فحسب ، وانما تكاد تكمن منذ البداية فى طريقة معالجته للمعطيات وبنائه للمادة الأولية .

إن الايديولوجيا التى نقصدها لاترتبط فقط بأحكام القيمة القبلية الملازمة للغة الباحث وتصوراته ، وإنما هى جزء أساسى وجوهرى فى منهجية العلوم الانسانية ذلك ان أية معرفة موضوعية ، كما يمثلها نموذج العلوم الطبيعية والرياضية ،والتى تفترض قيام مسافة لايجدر تجاوزها بين الذات والموضوع ، لايمكن لها أن تتحقق فى مجال علوم الانسان والاوقعنا فى خدعة الوضعية التشيئية . ان هذه المسافة ، التى أثبتت شرعيتها فى مجال المعرفة العلمية المرموزة رياضياً، والتى تفترض اقصاء البعد التاريخى منه حتى نصل إلى مجموعة من الحقائق والقوانين العامة ، تميل إلى التلاشى فى مجال العلوم الانسانية لارتباط المعرفة هنا بالتاريخ ارتباطاً جذرياً ولاتصال الباحث ، بشكل من الأشكال بموضوع بحثه .

ومع ذلك ، فإن البنيوية بما تؤسسه من منهجية علمية صارمة تقوم على إمكانية انكار الذات وتجاوز كافة أبعادها التصورية القبلية إلى موضوعية النسق "اللغوى" الحامل للموضوعات أو المفاهيم محل البحث ، تزعم أنه من الممكن الابقاء على هذه المسافة ، التى أشرنا إليها ، بين الباحث وموضوعه طالما أنها تسعى إلى معرفة موضوعية ظاهرية . وليس من شك فى أن كلوديلفى -ستروس قد دافع بحرارة عن هذه الفكرة ، واستطاع أن يقدم لنا بالفعل وبجدارة فائقة ، انطلاقاً من النموذج اللغوى أو بالأحرى الفونولوجى ، دراسات رائدة فى مجال الانثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية شملت على وجه التحديد نظم القرابة والأساطيرفى المجتمعات البدائية .

يقول لنا الكاتب بصدد اكتشافه لهذا المنهج " إن ميلاد الفونولوجيا قد قلب الوضع رأساً على عقب فهى لم تحدد آفاق علم اللغة فحسب ، أذ أن تحولا بهذا

الحجم لاتقف حدوده عند مادة بعينها فالدور الذى ستلعبه الفونولوجيا بالنسبة للعلوم الاجتماعية لن يقل عن دور الفيزياء النووية بالنسبة لمجمل العلوم الدقيقة . ماهى هذه الثورة إذاً حينما نحاول تقديرها على ضوء آثارها العامة ؟ إن أستاذ هذه المادة ، تروبتسكوى المرموق ، هو الذى سيقدم لنا الاجابة عن هذا السؤال ، فهو يلخص ، من خلال مقال -برنامج ، المنهج الفونولوجى فى أربع خطوات رئيسبة وهى أولا : تتجاوز الفونولوجيا دراسة الظواهر اللغوية الواعية الى بنيتها التحتية اللاواعية ، وهى ترفض معالجة الوحدات الصوتية فى صورة كيانات مستقلة فى تحليلها ، وانما على العكس من ذلك تدرسها على أساس العلاقات التى تقوم بين هذه الوحدات ، أنها تدخل مفهوم النسق : إن الفونولوجيا الحالية لاتكتفى بأعلانها أن الفونيمات هى على الدوام أجزاء من نسق ، فهى تبرز أنساقا فونولوجية ملموسة كما تبرز بنيتها ، وأخيراً هى تهدف إلى إكتشاف قوانين عامة إما عن طريق الاستقراء، وإما عن طريق الاستدلال المنطقى ، الأمر الذى يضفى عليها طابع الاطلاق " (١)

غير أن هذه الصرامة المنهجية لم تحظ ، على الرغم من ذلك ، بثقة كثير من الباحثين والمفكرين المعاصرين ، كما أثارت البنيوية ، فكراً ومنهجاً ، كثيراً من اللجاج غلبت عليه ، للأسف ، النزاعات الايديولوجية الصارخة وردود الفعل العاطفية السريعة التى تعلقت بأذيال "الانسان " ودعوى اغترابه وضياعه فى حبائل المنهج الجديد إلا أننا نلاحظ فى زحمة هذه المعارضة الساخطة الغاضبة (التى وجدت صدى كبيراً لها فى العالم العربى) الوانا من المعارضة العلمية الرصينة التى تعتمد على مناهج مغايرة فى البحث وعلى فلسفات ورؤى مختلفة للثقافة وشتى فنون التعبير الانسانى ، ان هذه المعارضة العلمية الجادة هى التى تعنينا هنا، إلا أننا على الرغم من تعدد جوانبها وأشكالها وأهدافها لن نعنى الا بتيارين قويين لهما بالغ التأثير على الفكر الغربى المعاصر وهما التيار الهرمينوطيقى أو التفسيرى من جهة والتيار الاركيولوجى من جهة أخرى .

١- بول ريكور بين الهرمينوطيقا والبنيوية :

ليس من شك فى أن بول ريكور يعد واحداً من كبار المفكرين الفرنسيين المعاصرين ، وإن لم يعرف هذه الشهرة الصاخبة المدوية التى عرفها رواد البنيوية ، ومن قبل رواد الوجودية ، وهو يعنى بالتنظير لمناهج الهرمينوطيقا (Her-méneutique) ، أو بالأحرى بضرب من فلسفة التفسير التى تقوم فى ادراكها لمضامين الخطاب والحقول الدلالية للنصوص ، على مفهوم التاريخ لا من حيث هو مجرد إطار معرفى وانما كعنصر أساسى وحيوى لاستقراء مادة التفسير التى غالباً ما تتشكل فى صورة تراث حى ومتجدد لاتنقطع الصلة بينه وبين المفسر .

ويختلف ريكور عن رواد الهرمينوطيقا من أمثال شلاير ماخر (Schleirmacher) ودلتى (Dilthey) بالقدر الذى يتجاوز فيه المجال المعرفى الضيق للنصوص التراثية فى علاقتها بتطور فقه اللغة الكلاسيكية والعلوم التاريخية ، وبالقدر الذى يطرح فيه قضية التفسير وفهم التاريخ كجزء من مجال أوسع هو مجال الفهم أو الفقه مرتكزاً فى ذلك على الجوانب النفسية والحياتية والتاريخية واللغوية التى تتجاذب النص فى علاقته الحية المتجددة بضمير المفسر . (٢)

ونحن حينما نتحدث عن العلاقة الحية بين النص والمفسر ، نعنى أن مفكرنا سوف يعمد جاهداً إلى اقامة منهجه فى الفهم والتفسير على أسس فينومينولوجية ، ومن ثم اقترابه من أكبر فلاسفة الوجود المعاصرين ونقصد به هيدجر (Heidegger) وابتعاده عنه فى الوقت نفسه ، إنه يقترب منه بالقدر الذى يسعى فيه كل منهما إلى استخلاص "انطولوجيا الفهم" التى تقوم عليها جذور التجربة الفكرية الغربية ، ويبتعد عنه بالقدر الذى يسعى فيه هيدجر إلى اكتشاف الفهم كصيغة من "صيغ الكائن" (Dasein) ، بينما يحاول ريكور تأسيس هذا الفهم على اكتشاف المستويات الدلالية والرمزية للغة التى تتيح للذات المدركة أو العارفة فهم نص من النصوص أوتفسير التاريخ انطلاقاً من رؤية معينة للحياة . لذلك ، إذا كان تحليل الكائن هو الأساس عند هيدجر لادراك هذه الانطولوجيا طالما أن الفهم هو احدى سمات هذا

الكائن ، فإن "ابستمولوجيا التفسير" القائمة علي أساس من التاريخ والتحليل النفسى والدراسة الظواهرية ....هى السبيل الضرورية ، بالنسبة لريكور، للوصول إليها . بعبارة أخرى ، إن ما يسعى إليه ريكور هو تأسيس معرفة الوجود كمعرفة حية تفترض أسبقية الوجود ، ولكن ليس الوجود الخالص أو المباشر كما هو الأمر عند هيدجر ، وانما الوجودالدال والمرموز طالما أن الوجود منذ نشأته لايخرج عن كونه معنى فى ثقافة الانسان (٣) .

ان الثقافة التى يعنى بها ريكور ، هى التى تتصل بالتراث الروحى الغربى وما يتعلق به من رموز أساسية وأشكال تاريخية هى بمثابة اختيارات وتطبيقات - لاتخلو أحياناً من تحريفات وتعديلات -لهذه الرموز نفسها وليس من شك فى أن ضرورة التفسير تتولد من ازدواجية الرموز التى غالبا ماتتجاوز حدود اللغة لتنفتح على الحياة، فالرمز ، من حيث تكوينه السيمانطقى ، يدل على معنى "مباشر" يردنا بدوره إلى معنى "مجازى" تتعدد ارتباطاته الروحية والنفسية و "الانطولوجية " ولكن فى حدود هذه العلاقة نفسها التى تربط بين المعنى الأصولى أو الأساسى ومتعدداته بطريقة ضمنية أو غير مباشرة (٤) .

ويعتقد ريكور بأن هذا المعنى الأولى ، الذى يعمل على استنطاقه المفسر ، يقوم على رصيد أو "مخزن من الطاقة الزمنية " التى تتولد فى البداية من خلال انبثاق المعنى الأساسى ، ثم تتيح بفضل تراكمها لزمانين آخرين هما زمانا "النقل" و "التفسير" باجراء عمليات ابراز لهذا المعنى ، سواء على شكل تكامل فى حالة توافق اللاحق مع السابق ، أو على شكل صراع بين التقليد والتجديد فى حالة التنازع . بعبارة أخرى ، ان هذا الزمان الأساسى هو نفسه زمان الرمز المؤسس الذى يزخر بالمعانى الكامنة ، والتى سرعان ما تنضب حينما يتحول الرمز إلى أسطورة ويتجمد فى شكل ميثولوجيا. وهكذا الحال فى التراث ، فهو يجنح إلى الجمود حينما يتحول إلى "ميراث" ولايبعث من جديد إلى الحياة الا بتجدد التفسير وتنشيط الحقل الدلالى للرمز الأول (٥) .

وهنا يحاول ريكور، بغية تحديد كنه هذا الزمان الأساسى ومكانته من زمنى نقل التراث والتفسير ، استخدام نهج الانثربولوجيا البنيوية ، كما وضع أسسها كلودليفى -ستروس ، لاليقيم ضرباً من المعارضة بينها وبين منهجه فى التفسير التاريخى ، ولكن ليحاول التعرف على الكيفية التى يتم بها التقاء البعد الدياكرونى (بعد التغير) بتزامنية النسق ، ويعترف ريكور بادىء ذى بدء باختلاف البنيوية اختلافاً جذرياً عن رؤيته الهرمينوطيقية . فالبنيوية - كما يقول منهج علمى، يقصد أنها تنطبق أساساً على موضوع ولاتختلط البتة بقصدية الباحث وذاتيته ؛ أما التفسير الرمزى ، الذى يصطنعه هو ، فلا قيمة له ، فى نظره الا بالقدر الذى "يشكل فيه قطاعاً من فهم أنفسنا وفهم الوجود ، إذ أنه خارج عملية تملك المعنى لايمثل شيئاً " (٦) ، ومن ثم ، يتضح لنا أن غرض ريكور ، المدرك لهذا الفرق الجوهرى بين المنحى البنيوى الظاهرى وبين المنحى الهرمينوطيقى التأملى ، ليس هو الجمع بينهما بطريقة سطحية ، وانما البحث عن "العلاقة" التى يمكن أن تربط بينهما كقطبين متوازيين من أقطاب المعرفة والوجود : القطب الموضوعى للمدخل البنيوى من جهة ، والقطب الوجودى أو الانطولوجى للمدخل الهرمينوطيقى من جهة أخرى (٧) .

بيد أنه حينما يلجأ ريكور إلى تحليل المنهج البنيوى بغرض الافادة منه ، فهذا ليس معناه أنه يقبل الصورة الشمولية التى يقدمها كلودليفى-ستروس لمنهجه فى كتابه "الفكر الوحشى" حيث يسعى مؤسس الانثربولوجيا البنائية إلى ادراك البنية العامة للفكر البشرى ، وهى لاتخرج ، فى نظره ، عن كونها "الأساس الطبيعى " أى الفيزيو-سيكولوجى لتركيبة العقل البشرى ، الأمر الذى يجعل من كل أنماط الثقافات البشرية تشكيلات وتنويعات لبعض المحاور أو الركائز الأساسية اللاواعية فى العقل البشرى . إن بول ريكور لايريد ، فى الواقع ، الوصول إلى هذا الحد الأقصى من التعميم -نقطة الخروج من العلم إلى الفلسفة - أذ أنه يؤمن بأن لكل منهج حدوده التى لايجدر بنا أن نتجاوزها (٨) .

النموذج اللغوى وأثره المعرفى :

إن أهم ما يعنى به بول ريكور فى هذا النموذج اللغوى ، الذى ينبثق عن مدرسة فرديناند دى سوسير ، هو قلب العلاقة القائمة بين النسق والتاريخ ، فإذا كان التاريخ هو البحث عن الأشكال اللغوية وصيغتها المختلفة فى صورة التطور ، فإن البنوية تعنى بالهياكل والتنظيمات المنهجية القابلة للابراز فى مجموعة من المعطيات ، ولقد أدخل سوسير هذا الفرق بتمييزه بين اللغة والكلام حينما أضفى على اللغة طابع النسق والوظيفة الاجتماعية ، ومن ثم أعطاها الأولوية على الكلام الذى أصبح وظيفة الذات المتكلمة ، وهى وظيفة يخضع فيها الفرد لحتمية النسق فى التعبير عن نفسه ؛ (٩) وإذا كان المقصود باللغة هو مجموعة الاعراف التى تسود فى مجتمع من المجتمعات عادة بطريقة لاواعية ، واذا كان الكلام هو تحقيق هذه الأعراف فى صورة "انجازات" بالأقوال ، فإن هذا التمييز يسمح لسوسير، فى نظر ريكور ، بتحديد ثلاثة مبادىء رئيسية يمكن تعميمها ، ومن ثم استغلالها فى مجالات أخرى غير مجال علم اللغة .

أول هذه المبادىء فكرة النسق نفسه الذى يبدو منفصلاً عن المتكلمين الذين يناط بهم عملية الكلام أو مايسمى "بالإنجاز الشفهى" ويرى ريكور أنه لما كانت اهتمامات سوسير لاتنصب على الفونولوجيا التى بلورتها فيما بعد مدرسة براغ ، فان ذلك يجعل مفهومه لثنائية العلامة اللغوية ، كعلاقة بين دال ومدلول ، أقرب إلى علم المعانى أو المجال الدلالى منه إلى المجال الصوتى ، واذا كان موضوع علم اللغة هو فى نهاية الأمر ، نسق العلامات الذى يقوم على التحديد المتبادل لكل من السلسلة الصوتية للدال والسلسلة التصورية للمدلول ، فإن أهم سمة فى هذا التحديد المتبادل لاتصبح عناصر النسق اللغوى فى حد ذاتها ، وانما علاقات التمايز والاختلاف التى تنشأ بينهما فى اطاره ، ومن ثم فإن أى تقدير للعلامة اللغوية مستقلة عن نسقها يعد ، فى نظر سوسير ، لونا من التعسف (١٠) .

وليس من شك فى أن هذا المبدأ الأول هو الذى يحكم النقطة الثانية ، وهى العلاقة التى تنعقد بين السنكرونية (التزامن) والدياكرونية (التغير) ، والتى تتميز

بوقوع نظام الاختلافات على محور التزامن ، الأمر الذى يترتب عليه قيام علم لسانيات سنكرونى يختص بالحالات أو الأوضاع اللغوية ويختلف عن علم اللسانيات الدياكرونى الذى يعنى ، فى هذه الحال ، بالتطور اللغوى أو، بالأحرى ، بالتغيرات التى يمكن أن تطرأ على النسق ، ويقول سوسير فى هذا الصدد :

" إن التعارض بين الدياكرونية والسنكرونية يبرز على جميع المستويات ، فهما على سبيل المثال ، ولكى نبدأ بأكثر النقاط وضوحاً ، لايستويان فى الأهمية ، إذ أنه من الجلى أن الجانب السنكرونى هو الذى يهيمن، نظراً لكونه الواقع الحقيقى الوحيد بالنسبة لجماعة المتكلمين ، وكذلك الأمر بالنسبة لعالم اللغة : فهو إذا اعتمد على المنظور الدياكرونى لم يعد يدرك اللغة ، وانما مجموعة الأحداث التى تغيرها " (١١) .

من ثم يبرز التاريخ كشكل من أشكال التغير أو "تدهور" النسق . أضف إلى ذلك أن هذه التغيرات تظل أقل وضوحاً وجلاء من أوضاع النسق إذ أن النسق بطبيعته مناهض للتغير وإن أصابه التغير فإنما يصيب بعض عناصره ، واذا كان التغير هو وليد التاريخ فإن هذا الأخير يسأل عن الخلل والاضطراب اللذين يبثهما فى قلب النسق أكثر مما يسأل عن التغيرات المعبرة أو الدالة . ومن ثم تبرز أولوية النسق اللغوى وأسبقية وجوده ، كما تتضح ثانوية الدياكرونية أو عدم بروزها - كما يقول ريكور - الا كنوع من "المقارنة بين الأوضاع السابقة والأوضاع اللاحقة" للنسق اللغوى نفسه ، وهو الأمر الذى يجعل من الكلام ، كأحداث لغوية ، شيئاً لاقيمة له خارج نطاق النسق ، طالما هو لاينتظم الابه ؛ على هذا النحو تتحدد الظاهرة الدياكرونية كعملية تجديد أو ابتكار تنتج عن الكلام ، سواء أكان هذا الكلام خاصاً بشخص أو بمجموعة أشخاص ، ولكنه كلام قد أصبح جزءاً من "وقائع اللغة"(١٢).

وهنا يطرح ريكور تساؤله الجوهرى الخاص بمعرفة المدى الذى يمكن أن يقودنا إليه النموذج اللغوى ، بصدد العلاقة المشار اليها بين التزامن والتغير فى اتجاه فهم التاريخية الخاصة بالرموز ، وهى موضوع التفسير الهرمينوطيقى للنصوص فى

علاقتها بالحياة ، ذلك أن النقطة الحرجة ، بالنسبة لهذا الكاتب ، هو عندما يلتقى بتراث حقيقى ، أى بمجموعة من التفسيرات المستوحاة من الحقل الدلالى الأول ، والتى لايمكن اعتبارها -على شاكلة الأحداث الدياكرونية - كنوع من أنواع الخلل أو الفساد الذى يصيب انتظام النسق .

أما المبدأ الثالث الذى يهم أيضاً قضية التفسير وقضية زمن التفسير الذى يسعى ريكور إلى استجلائه ، هو مبدأ لاوعى أو "لا - تاريخية" النسق ، ومن ثم تركيبة العقل البشرى الأساسية التى يرى كلودليفى-ستروس أنها تعمل فى صورة خلفية لمعظم أنماط الثقافات البشرية ، ويلفت ريكور نظرنا إلى أن هذا "الاوعى البنيوى" لاعلاقة له بلا شعور الرغبة عند فرويد فى قدرته على الدلالة الرمزية ، وعلى ابتداع الوان من النصوص المشفرة فى صورة أحلام قابلة هى الأخرى للتحليل الهرمينوطيقى ، إذ أنه ، فى الواقع ، أقرب إلى ضرب من "اللاوعى الكانطى" أى أنه أشبه بإطار تنظيمى لاواع ولكنه -خلافا للقبلية الكانطية -لايرجع إلى ذات مفكرة . من هنا ، يوضح الكاتب ، ارتباط البنيوية على المستوى الفلسفى بنسق من "العقلانية اللاذاتية، اللا-مثالية واللا-ظاهراتية " ، ولامراء أن العقل اللاواعى، الذى يشير إليه كلودليفى-ستروس نظام مواز للطبيعة ، ان لم يكن هو نفسه جزءاً من الطبيعة، من ثم ، فإن اعتقاد ستروس بوجود تواز أو تطابق بين قوانين العالم والبنية الأساسية للعقل البشرى ، يعنى إمكانية قيام العلم والمعرفة فى اطار "علاقة لاتاريخية" بين الباحث وموضوع بحثه ، وهذا ما يرفضه بشدة كل أتباع النظرة التطورية والتاريخية (١٣) .

ليس من شك فى أن هذا الاكتشاف هو ما أوحى لكلودليفى-ستروس بالتوازى الصورى بين النسق الفونولوجى ونسق القرابة ، فهذا النسق الأخير يتكون ، مثل الأول : من مجموعات من الثنائيات المتعارضة حيث لاتصل إلى مستوى الدلالة - بطريقة لاواعية - الا "العناصر المتمايزة" مثل الأب-الابن ، الأخ - الأخت ، الخال -ابن الأخت ...غير أن كلودليفى-ستروس لايكتفى ، كما يزعم ريكور، بهذا

المستوى البالغ التبسيط فى تحليله لأنساق القرابة ، إذ أنه يأخذ فى اعتباره كذلك "نظام التسمية"و"نظام المواقف" اللذين يتضافران مع علاقات المصاهرة فى تشكيل بنية القرابة الأساسية وهى تتكون من "علاقة الدم" التى تمثل المستوى البيولوجى ، و "علاقة المصاهرة" التى ينشأ معها المجتمع وأخيراً "علاقة البنوة" التى تدخل عامل الحركة على البنية بما تتيحه من تواصل الأجيال (١٤) .

إن نظام القرابة يعمل هنا كنسق لغوى له وظيفة دلالية فعالة ، وهو الأمر الذى يتحقق بتطبيق المبدأ نفسه على أنواع متعددة من النشاط الانسانى حللت معظمها تحت مسمى السميولوجيا وشملت الفن والأسطورة ونظام الطهو وغير ذلك ، الا أنه إذا كانت " الرسالة " (Message) تتكون فى نسق القرابة من "عناصر" نسائية وليس من مفردات لغوية ، فان ذلك لايغير من طبيعة الرسالة فى كونها تقوم على نظام من التبادل والاتصال ، ولقد أوضح لنا مؤسس الأنثربولوجيا البنيوية بأن الدراسات البنيوية لاقيمة لها إذا لم تترجم مادتها إلى نماذج تتيح لنا الحصول على مجموعة من "الخصائص القابلة للمقارنة بصرف النظر عن طبيعة أو مادة العناصر التى تشكلها " (١٥).

من ثم ، تصبح قضية بول ريكور هى كيف يمكن لهذا "الفهم الموضوعى" الذى يقوم على عمل البنية داخل النسق أن ينوب عن "الفهم الهرمينوطيقى" وما يناط به من تفسير واستكشاف لمعنى تزداد إمكانية تفسيره وتتعدد بقدر تبنينا له و "تملكنا إياه" ولربما يفيد ريكور من هذه الملاحظة العابرة التى يبديها غريمه ستروس فى معرض حديثه عن نظام القرابة واللغة ، حيث يقول :

"إن التباس وضع النساء فى هذا النسق التبادلى بين الرجال ، هذا النسق الذى تشكله قواعد الزواج وقاموس القرابة يقدم لنا صورة غير دقيقة ولكنها مفيدة لنمط العلاقات التى استطاع أن يقيمها الناس ، منذ أمد طويل ، مع الكلمات ، فنحن نستطيع أن نصل بهذه الطريقة غير المباشرة ، إلى وضع يعكس لنا تقريباً بعض المظاهر السيكولوجية والاجتماعية المميزة لبدايات اللغة ، فكما هو الوضع بالنسبة

للنساء ، فإن الدفعة الأولية التى تدفع الرجال إلى "تبادل" الأقوال قد يكون مردها إلى ازدواجية عملية التصور الناتجة عن الوظيفة الرمزية للغة فى أول ظهورها، إذ أنه لايكاد يدرك شيء صوتى له قيمة مباشرة ، بالنسبة للمتكلم والمستمع على السواء حتى يكتسب طبيعة متناقضة لايمكن التغلب عليها إلا بتبادل قيم اضافية هى ، فى الواقع ، خلاصة الحياة الاجتماعية كلها" (١٦)

إن ما يخلص إليه ريكور من هذا النص هو أن البنيوية لاتقوم إلا على هذا الأساس من "التصور المزدوج" الذى ينتج بالضرورة عن الوظيفة الرمزية للغة. وهو مايدعو بدوره ، فى نظره ، إلى نوع آخر من الفهم أو الادراك ينصب على هذه الازدواجية نفسها كأساس للتبادل ، بعبارة أخرى ، يتساءل ريكور إذا كان العلم الموضوعى لعملية التبادل هذه لايشكل قطاعاً صورياً مجرداً داخل عملية أعم وأشمل من فهم الوظيفة الرمزية ، وهى عملية لايمكن أن تكون فى جوهرها إلا ذات طابع سيمانطيقى ، من ثم ، تصبح غاية المفكر هى إعادة بناء هذا الفهم الشمولى ، الذى موضعه المنهج البنيوى ، والذى لايمكن الوصول إلى قاعدته الدلالية إلا بواسطة الوان من الادراك أو الفهم غير المباشر .

وهنا يعود ريكور إلى قضية التعميم ، الذى افترضه كلودليفى-ستروس بالنسبة للمنهج البنيوى على أساس أنه يدرك طبيعة العقل البشرى ، وإن كان الرجل قد ميز ، فى الواقع ، بين "النماذج الآلية" التى تنطبق مباشرة على المجتمعات البدائية . و "النماذج الإحصائية" التى تتناسب أكثر مع المجتمعات الأوربية الحديثة وتفترض نوعاً من "الزمان الموجه غير المرتد" (١٧) . مهما يكن الأمر ، فإن ريكور يرى بأن التشابه البنيوى (الصورى) بين اللغة والظواهر الاجتماعية لا يشكل التباساً كبيراً طالما أن عناصر البحث التى يقارنها باللغة هى أصلاً غير خطابية ، إلا أن الأمر يصبح شائكاً حينما نكون بصدد مقارنة "قواعد اللغة العامة" مع "الأبنية الخاصة" لضروب معينة من الخطاب كالفن ، ففى مثل هذه المجالات يرى ريكور أنه ليس من المؤكد مسبقاً أن العلاقة التى تقوم بين السنكرونية والدياكرونية على مستوى اللغة

العامة تصلح كما هى للتطبيق على البنية الخاصة لكل الوان الخطاب إذ ليس من الضرورة بمكان أن تكون "الأشياء التى تقال" كما يقول ريكور، ذات تركيب مشابه لبناء اللغة العامة كأداة للاتصال . بعبارة أخرى ، إن ريكور لايؤمن بواحدية المنهج البنيوى فى ادراك "البنية الأساسية" للعقل البشرى ، إذ يمكننا أن ندرك هذه البنية ، وهذا هو موضوع التأمل بالنسبة له ، بواسطة منهج تفسيرى يقوم على الارتداد والاستلهام المستمر للمعنى ، وذلك من غير شك فى أطار تراث حى لاتنفصل فيه التجربة الحياتية (ذات النمط الفينومينولوجى) عن الفكر (١٨).

الفكر الوحشى والفكر المروض :

إن المنهج البنيوى يتجلى فى أدراك ما يسميه ليفى-ستروس بالفكر "الوحشى" وهو ليس فكراً سابقاً على المنطق ، ولامرتبطاً بعقلية بدائية ، كما كان يذهب لوسيان ليفى-برول ، وإنما هو "الموازى" للفكر "المروض" أو الفكر الغربى بمنطقة العلمى المعروف ، إذ أن تصنيفاته وتنظيماته ليست إلا صيغة من إحدى صيغ الفكر التصنيفى ولكنها تعمل على مستوى استراتيجى مغاير وهو مستوى "المحسوس". ان الفكر الوحشى ، كما يقول الكاتب ، هو "فكر النظام ولكنه فكر لايعى نفسه" إنه فكر يتطابق تماماً ، ربما لبساطته وثباته ، مع البنية الصورية للغة، وهو كذلك نظام لاواع ، ومن ثم قابل لمعالجة موضوعية بعيدة عن شخصية الباحث وإسقاطاته الايديولوجية الممكنة ، إلا أن هذا النمط من الفكر لايمكن استبطانه ولايمكن فهمه عن طريق استرداد "قصديات المعنى" أو إعادة تنشيطه بواسطة "فعل تفسير تاريخى" ينخرط هو نفسه فى إطار تراث مستمر وحى (١٩) .

ولكن إذا كان التطابق بين النسق الفونولوجى وواقع الفكر الوحشى قد بدا ناجحاً وموفقاً فى أعمال كلودليفى-ستروس، اليس هذا النجاح مرتبطاً ، إلى حد بعيد ، بطبيعة المادة نفسها التى يقوم عليها التطبيق، وهى المادة المحددة جغرافيًا فى إطار مايسمى "بالطوطمية" ؟ وهو الأمر الذى يستبعد من حقل الدراسة قطاعات هامة ومؤثرة من الفكر الانسانى كالقطاع السامى والهندو-أوربى .

إن ريكور يرى بأن ليفى-ستروس قد اختار مجالاً فكرياً تلعب فيه التنظيمات دوراً أهم من المضامين وحيث لايقوم الفكر ، فى أغلب الأحيان ، إلا بعمليات تجميع أو تركـــــيب (Bricolage) لمادة مـفككة ولبـقـايا من المعـانى المتناثرة (حطام الأسطورة).

من ثم ، نرى أن الفكر الوحشى يمثل ، بالنسبة لريكور ، نموذجاً استثنائياً أو حالة قصوى من الحالات التى ينطبق عليها المنهج البنيوى ، وهى حالات غالباً ما تتميز بفقر المضامين إذا قورنت بانماط اخرى من الفكر حيث لايلعب التركيب (Syntaxe) دوراً كـبيـراً وحـيـث تشكل الثروة الدلاليـة ، فى نظر الكاتب ، امكانات وفـيـرة للاقـتبـاس والتـوظيف التـاريخى ، إمكانيات تتـعـدد بتـعـدد السـيـاقـات والظروف الاجتـمـاعيـة المختلفة ، ومن هنا . كـمـا يقـول ، ضرورة الاهتـمـام بالمضمون وتفسـير الرموز المتصلة به فى تجددها المستمر ، وهنا يعود بنا الكاتب إلى نقطة البداية حول أهمية الزمان الأول أو الأساسى الذى موضعه المنهج البنيوى حينما أضـفى عليه صفة ثانوية بالنسبـة لتزامن النسق إلا أننا لكى نفهم دور هذا الزمن علينا أن نفـهم دور "الحدث" بالنسبة للبنية (٢٠) .

إن عملية التجميع ، التى يطبقها كلودليفى-ستروس فى دراساته ، يقصد بها . كما تدل على ذلك اللفظة المستخدمة بالفرنسية (Bricolage) ، تجميع بقايا مواد قد تم استخدامها من قبل وإعادة ترتيب لنفايات من العلامات والرموز بحيث يمكن القول ، على مستوى التزامن والتغير أو البنية والحدث ، بأن الفكر الأسطورى يقيم "بنيته من مخلفات وبقايا الأحداث" ، على عكس العلم الذى "يضفى طابع الحدث الجديد على أبنيته " ، من ثم ، فإن معنى الأسطورة ينشأ مع قيام الترتيب والتنظيم الجديد ، الذى كان يشكل صراعه ضد الحدث صراعاً ضد اللا - معنى ومن هنا أيضاً ، ضعف هذه المجتمعات البدائية المغلقة وتعرضها للانهيار عند حدوث أى عارض خارجى لاتستوعبه بنيتها ، كما حدث لمجتمعات الإنكا والأزتك أمام الغزو الإسبانى .

ولما كان هذا الضعف، الذى يشبه قلقلة النظام اللغوى أمام عوامل التغير ، هو إحدى سمات البناء الأسطورى فغالباً ما تفوق "الوظيفة" دور البنية ، وغالباً ما تتغلب الصورية أو الشكلية على البنية فى النهاية ،بل إن تاريخ الأساطير ليس إلا، كما يقول الكاتب ، "صراع البنية ضد الأحداث وتاريخ الجهود التى تبذلها هذه المجتمعات البدائية والبسيطة لإلغاء حركة الظواهر التاريخية المدمرة (الحروب ، الأوبئة ، الكوارث الطبيعية) وإيقاف عجلة الأحداث " من ثم يخرج الماضى عن التاريخ وتناط بالطقوس وظيفة دمجه، عبر الصور المتكررة للزمن الأبدى ، بحركة الحياة والمواسم وتسلسل الأجيال ، ولاشك أن هذا التوظيف هو نوع من "عقلنة التاريخ" ومحاولة للسيطرة عليه منطقياً وعاطفياً ، خاصة وأن التاريخ هو أكبر مناهض للنسق (٢١) .

حدود البنيوية والهرمينوطيقا :

يذهب ريكور إلى أن مؤسس الأنثربولوجيا البنيوية يتعدى حدود منهجه ، وذلك بتعميمه له انطلاقاً من نموذج محدود ، إن لم يكن استثنائياً ، بينما كلود ليفى-ستروس ، والحق يقال ، قد ميز بين "النموذج الآلى" الذى يفترض وجود "زمن قابل للارتداد وغير تراكمى" وبين " النموذج الإحصائى" الذى يقوم على "زمن إحصائى غير قابل للارتداد ويحتمل توجها محدداً " (٢٢)، كما يذهب ريكور إلى أن كلوردليفى-ستروس قد حول العلم البنيوى إلى فلسفة بنيوية قليلة الاتساق ، وهو الامر الذى لايجعل هذا المنهج ملائماً لدراسة تراث روحى يختلف عن العبادة الطوطمية ، لتراث يقيم الأولوية للحدث والتغير على النسق ويعطى الأفضلية للفهم الهرمينوطيقى على الفهم البنيوى أو الموضوعى . إن الأساس فى مثل هذا الفكر هو الانطلاق من نواة أولية تأخذ فى الاتساع عن طريق عمل ذهنى تناط به عملية التفسير وفقاً لظروف روحية واجتماعية وتاريخية مختلفة، أى أن العمل الذهنى المفسر للتراث ينتهى هو الآخر بتكوين تراث تفسيرى منظم يشكل بدوره انطلاقة جديدة لإعادة فهم وتفسير النواة الأولى ، وذلك جيلاً بعد جيل ، الأمر الذى يجعل

من التراث وتفسيره عملية تاريخية فى المقام الأول ، إذ أن هذه العملية ليست فى حد ذاتها إلا تاريخاً يضاف إلى تاريخ ، ولا أهمية لبقاء بعض "التناقضات" بين السابق والاحق أو بعض "الازدواجية " فالتراث - إذا قبلت أرضيته التاريخية -يصوب نفسه بنفسه عن طريق الإضافات التى تشكل فيما بينهما عملية جدلية حية ومتصلة (٢٣) .

ولكن هل يعنى هذا أن ريكور لم يعد يؤمن بقوله السابق الذى يذهب فيه إلى أن المنهج البنيوى هو منهج علمى وإلى أن المنهج التفسيرى هو منهج فلسفى ، وأنه بصدد البحث عن صيغة تمكنه من المقابلة بينهما ؟ إن الأمر ليس ، فى الواقع، بهذه البساطة ، فالنموذج الطموطمى هو فرع يسمح بتطبيق المنهج البنيوى تطبيقاً كاملاً بحيث لاتبقى منه مجالات تقع خارج إطار المعرفة ، بينما يحتاج النموذج التاريخى ، الذى قد ينطبق المنهج البنيوى على مرحلة منه ، مرحلة قيام موضوع التفسير ، إلى نوع من الادراك أشمل وأكثر انطباقاً على ما يحتويه من ثروة دلالية، بعبارة أخرى ، يمكن اعتبار المنهجين بمثابة مستويين فى كلية أكبر وأعم، فالشرح البنيوى ينطبق على مستوى لاواع ينشأ نتيجة لانحرافات معبرة مكونة من اختلافات وتعارضات (écarts différentiels) غير خاضعة للتقويم الذاتى للباحث، أما بالنسبة للتفسير ، الذى يختص بنقل معنى من المعانى ، فيفترض تتبعاً واعياً لأساس رمزى زاخر بالمعانى ، كما يفترض وجود مفسر يقع فى "الدائرة الهرمينوطيقية" أو الدلالية لهذا الأساس ، وبالتالى قادر على استلهامه (٢٤) .

ولما كا ن دمج المنهجين البنيوى والتفسيرى يثير كثيراً من القضايا والمشاكل ، فإن ريكور يتساءل إذا لم يكن من الأفضل أن يفصل بينهما ، وهو الأمر الذى يبدو له ممكناً طالما أن الأسطورة يمكن ادراك وظيفتها وبنيتها من خلال "علاقات التوازى القائمة بين الاختلافات المعبرة الموجودة فى مستويات متعددة بين الطبيعة والثقافة " ؟ ولكن اليس معنى هذا الاجراء ، كما يقول الكاتب ، أن الفهم التفسيرى قد أنبث، حينئذ ، فى مكونات الحقل الدلالى نفسه الذى استخلصت منه علاقات

التوازى؟ وهنا يذكرنا بول ريكور بملاحظة كلود ليفى-ستروس التى سبقت الاشارة إليها ، عن ازدواجية التصور فيما يخص تبادل النساء كعناصر دلالية فى نسق قرابى وبروز المرأة كقيمة فى الوقت نفسه ، وهى ازدواجية مرتبطة أساساً بالوظيفة الرمزية للغة نفسها منذ انبثاقها الأول .

إن هذه الازدواجية تخص وظيفة العلامة اللغوية بوجه عام وليس المعنى المزدوج للرمز ، كما يفهمه ريكور، إلا أنه يعتقد بأن ما يصح للعلامة أولى بأن يصح كذلك بالنسبة للرمز ، إذ أن فهم ازدواجية المعنى ، وهو فهم هرمينوطيقى فى جوهره ، يفترض دائماً بطريقة مسبقة قيام الوان من تبادل "القيم الاضافية " التى يرى كلودليفى-ستروس أنها ضرورية لقيام المجتمع البشرى ، بعبارة أخرى ، يمكن القول بأن خضوع عملية تبادل النساء لضرورات النسق القرابى اللاواعية حتى يتم تجاوز المستوى البيولوجى وقيام المجتمع - تماماً مثل خضوع العناصر اللغوية لقواعد النسق حتى تتم عملية الاتصال ، وهى غاية اللغة -لايعنى أن المرأة هى مجرد عنصر دلالى فى نسق إذ أنها أساساً قيمة ، تماماً كما يمكن أن تشكل الكلمات نفسها قيماً فى ذاتها ، كما هو فى منظور الشعر بالنسبة لنا ، أو فى منظور السحر بالنسبة للقدماء. لاشك من ثم أنه لولا وجود مثل هذه القيم لما كان هناك مجتمع بالمعنى الصادق للكلمة .

ليس من شك ، فى نظر ريكور، أن الفحص الدقيق لكتاب كلود ليفى-ستروس عن "الفكر الوحشى" يوحى بإمكانية العثور على ضروب من "التشابه الدلالى" (Analogie) تحت "توازيات البنية" (Homologie) وهو ما يتيح اقامة الوان من المقارنة بين مستويات مختلفة من الواقع ؛ الا أن هذا التقابل بين توازى الأبنية من جهة وتجاذب المضامين من جهة أخرى لايمكن أن يتم إلا بوجود "شفرة" تناط بها العمليات التحويلية الضرورية للواقع ، ومع ذلك فإن أية عملية إدراك بنيوى تظل ناقصة مالم تقم على درجة معينة من الفهم الهرمينوطيقى ، حتى ولو كان هذا الفهم لم تتحدد كل ملامحه بعد ، أو لم يتبلور موضوعه تماماً (٢٥) معنى ذلك ، بالنسبة

لريكور ، هو أن إدراك "التشابه الدلالى يسبق ولو ضمناً الصياغة الصورية التى غالباً ماتتم بالحد من هذا التشابه حتى يمكن إبراز التوازى البنيوى "، إذ أن المستوى المنطقى للادراك هو ضرب من التجريد العلمى ، وهو مالا يتحقق عادة إلا على حساب نوع من "الافقار الدلالى" وللتدليل على إمكانية اتباع منهج مغاير، يقدم لنا الكاتب نموذج التحليل النفسى الذى يعنى ، بدلاً من الاهتمام ببنية التنظيمات ، بتتبع "الاستثمارات التشابهية للدفعات "، ويقيم تحليلاته على مستوى "سيما نطيقا المضامين " (٢٦).

وعوداً على بدأ ، هل يمكن الجمع بين عمليتى التفسير الفلسفى والشرح البنيوى ؟ نعم يمكن ذلك طالما أن مرحلة "الموضوعية العلمية" ، كما يقول ريكور، هى الطريق اللامباشر الضرورى لإمكانية استرداد المعنى فى قلب الرمزية إذ لااسترداد للمعنى من غير حد أدنى من إدراك للأبنية إلا أنه ليس من الممكن ، فى الوقت نفسه ، قيام "بناء رمزى" لا تسبقه "وحدة قصدية" هى بمثابة عقلية أو خلفية رمزية مشتركة فالبناء يحد من فيض هذه الخلفية الرمزية ويقدم لها قالباً تنظيمياً فى صورة "قاسم مشترك" ينظمها وينسقها ، لأن الرمز ، فى حد ذاته ، يتميز بتعدد معانيه (Poly-sémie)، ودور البناء هو تحديد السمات الفرقية للقيم ووقف تدفق ظاهرة تعدد المعانى حتى يستطيع الرمز أن يقوم بوظيفته الرمزية داخل نظام من الاختلافات . من ثم ، نرى أنه لايوجد ، فى نظر ريكور، تعارض جوهرى بين المنهج البنيوى والمنهج التفسيرى ، إذ أن إدراك الأبنية التنظيمية لايقع ، كما يقول ، خارج نطاق الفكر التفسيرى ، وإنما هو مرحلة ضرورية لتجاوز ، وفقاً لعبارته الجميلة ، "السذاجة الرمزية نحو الوعى الهرمينوطيقى " (٢٧) .

٢- ميشيل فوكو والبنيوية :

لقد اعتدنا أن نضع فوكو فى زمرة البنيويين ، وكان ذلك المنحى العام لكثير من الباحثين الغربيين ، وعل رأسهم ، فى بعض الأحيان ، لفيف من كبار الفلاسفة

والعلماء المعاصرين من أمثال فرانسوا ڤال (٢٨) وجان بياجيه (٢٩) اللذين أفردا له مكاناً خاصاً فى كتاباتهم عن الفكر البنيوى ، كما أن فوكو نفسه لم يتخل عن الاشارة إلى هذا المنهج ، كما فعل صراحة فى دراسته عن "نشأة الطب الإكلينيكى"(٣٠) وذلك بالرغم من تنكره المفاجىء له ، الذى نلاحظه فى كتابه : "أركيولوجيا المعرفة" ، وهو الكتاب الذى يحاول فيه بلورة نظريته الخاصة فى قواعد الخطاب الأركيولوجى .

ولربما كان سبب هذا الخلط الظاهرى هو تشابه بعض المقولات وتداخل بعض الفروع المنهجية التى نراها مطبقة فى دراساته العملية ، والتى لم يستطع فيها بعد أن يبلور رؤيته الخاصة ، وبالتالى لم يستطع أن يحدث "القطيعة المعرفية" المطلوبة بين منهجه الأركيولوجى الذى لم يزل بعد فى ، هذه الدراسات التى سبقت عملية التنظير ، فى دور الممارسة وبين ممارسات وتنظيرات المنهج البنيوى كما نراها مثلا فى كتابات كلودليفى-ستروس أو لوى التوسير وتلاميذه .

على كل حال ، لقد حاول فوكو أن يميز بين مستوى دراسته للخطاب وبين المستوى الابستمولوجى كما نراه مطبقاً فى دراسات جاستون باشلار ، وعلى وجه خاص فى دراسات أستاذه جورج كانجليم الذى عنى عناية خاصة بتحليل المفاهيم البيولوجية والطبيعية (٣١) ، وعمل على تطبيق أهم المبادىء التى يعتمد عليها فوكو وسير (Serres) فى تحليلاتهما ، الا وهو مبدأ "الارتداد" (Récurrence) وإذا كان الأمر كذلك ، فلم لايحاول كاتبنا أن يميز بين منحاه الفكرى والمنهجى ، خاصة فى كتابه "أركيولوجيا المعرفة" الذى كرسه للتنظير واستخلاص القواعد والقوانين التى حكمت تحليلاته السابقة ، وبين المناهج البنيوية التى يدفع إليها دفعاً من قبل الرأى العام ، وحتى من قبل المتخصصين الذين يفضلون - ربما لسهولة التصنيف والتعريف -ادراج فكرة تحت مقولة من مقولات البنيوية ؟ (٣٢) من هنا سوف نرى كيف يحاول فوكو جاهداً فى هذا الكتاب بلورة مفاهيمه الجديدة "كالتكوينات الخطابية والوضعية والمعرفية والحقول المنطوقية والممارسات الخطابية والاختيارات الاستراتيجية

والعلاقات اللا-خطابية ، وأزالة كل لبس وكل شبهة يمكن أن تقوم بينها وبين مفاهيم ومقولات أخرى "كاللغة والكلام والتزامن والنسق" ، وهى مفاهيم قد نضجت وأتت ثمارها فى مجالات دراسية أخرى كالأدب والأسطورة وفنون السميولوجيا مما عرف واشتهر تحت المسمى العريض للبنيوية ، ولكن هذا على كل حال ، لن يحول بيننا وبين التماس أسباب التشابه وأوجه التقارب بين بعض المفاهيم واستخداماتها ، وبين بعض المبادىء وتطبيقاتها ، سواء أكان ذلك بين المجال البنيوى وبين المجال الأركيولوجى ، أو بين هذا الأخير وبين مجالات أخرى .

يقول فوكو إنه إذا كان قد استبعد مبدأ تجاوز الخطاب إلى ذاتية منشئه ، وما توحى به هذه الذاتية من دينامية إبداعية أو حركة خلاقة واعية موجهة له ، فليس ذلك تأثراً منه بالدراسات الألسنية الحديثة ، وافادة من المفاهيم الجديدة التى ولدتها ، وخاصة تعريف النسق اللغوى نفسه ومبادىء البنية أو التزامن الملازمة له، والتى لايصح منها إلا وما يتفق وقواعد النسق ومقولاته الصورية السابقة على الكلام أو الانجاز بالقول نفسه ، فهو لايعنى بميكانزمات اللغة فى كليتها وأنما بمستوى تحليلى دقيق ومحدد منها ، وهو مستوى "الانجازات المنطوقية" ومدى انتظامها فى ممارسات خطابية ذات طبيعة معرفية أو علمية أو دون ذلك ، ومدى تأثرها ، أثناء عملها ، بظروف خارجية تشكل بالنسبة لها محاور اختيارات استراتيجية وسلطوية كثيراً ما تكون لها صفة القسرية أو الحتمية . ان التنكر للذاتية إذن ، وهو القاسم المشترك بين اركيولوجيا المعرفة وبين جميع المناهج البنيوية المعاصرة ، ليس ضرباً من التشبه بهذه الأخيرة ، لأن الكاتب لم يرد على عكس ما قد يتبادر إلى ذهننا حينما نقرأ كتابه "الكلمات والأشياء" أن يكتشف نظاماً عاماً لاواعياً للخطاب ترد إليه كل أنواع النشاط الثقافى وجميع الوان المعرفة المتزامنة معه ، وإنما كان جل همه - كما يقول - إبراز التمايزات والاختلافات التى تنشأ فى قلب الممارسات الخطابية.وإبراز ما أدت إليه من تكوينات وضعية وحقول معرفية وعلمية مختلفة وكأنما التمايز أو الاختلاف لايقوم على أرضية ما من النظام أو على شكل ما من أشكال النسق الذى

لايمكن لعلاقات اختلاف أن تنشأ إلا فى إطاره ، لاغرابة إذن فى أن يناقض فوكو نفسه ، وأن يصرح بعد عامين من نشره لكتابه "أركيولوجيا المعرفة " بأنه أراد فى كتابه "الكلمات والأشياء " أن يدرس لا التمايز والاختلاف وأنما تاريخ "التماثل" و "التشابه" و "الهوية " (٣٣) .

ومع ذلك فالكاتب لاينكر على البنيوية قيمتها أو فعاليتها الكشفية ، ولا مانع لديه من أن تكون هناك عناصر تجمعها علاقات ، كما يذهب البنيويون ، ولا أن تكون لهذه العلاقات قواعد تحكمها بنية ، كما أنه لايمانع فى أن يتحدث البنيويون عن "اللغة العامة" وعن "لغة الأساطير" وعن "لغة اللاشعور" أو الخيال ، بالرغم من غرابة ذلك كله بالنسبة له ، ولكنه لشديد الحيرة أمام هذه اللغة البنيوية نفسها ، لغة المعرفة التى يصطنعها أصحابها ولايقبلون بأية حال من الأحوال أن تكون هى نفسها قابلة للتجاوز أو التحليل .

إن فوكو فى اعترافه بفعالية التحليلات التى تنجزها هذه اللغة البنيوية ، كما نرى ، لايقبل استبعادها هي نفسها عن التحليل ، لأن قبول ذلك يعيدنا ، فى نظره، من جديد إلى قبول ما تم تطهير الحقل المعرفى منه ، ألا وهو محاولة تجاوزه بتأسيسه عن طريق هذه اللغة المتجاوزة هى نفسها لما تحلله ، إذ لاجدوى لذلك كله، فى نظره ، حتى ولو افترضنا أن اللاشعور ليس نوعاً من "الحافة الضمنية للشعور" وأن الأسطورة ليست ضرباً من "رؤية الوجود" وان الرواية ليست هذه "التجربة الحية المعيشة" ، طالما أن كل هذه الحقائق والافتراضات التى تتوصل إليها اللغة البنيوية هى وليدة العقل المحلل نفسه ، هذا العقل الذى لايعفيه فوكو من الشك ! " إذ أنه لاهو ولاماضيه ، ولا ما يجعله ممكناً وملكاً لنا يهرب من التحديد القبلى " (٣٤) .

من ثم ، فإن فوكو سيطرح على هذا العقل المحلل نفسه ، وكأنه كانط جديد يقوم بمساءلة "هيوم" آخر ، أسئلة "المصدر" و "الغاية" و "الاستمرارية الزمنية" ، كما سيكشف عن هيمنة "القبلية التاريخية" على الفكر المرتبط به ، ولن يتورع عن فك الخيوط الفكرية التى تربطه ، منذ القرن التاسع عشر ، بإشكالية المصدر والذات

المؤسسة ، ذلك أن الغرض الأساسى الذى يعمل الكاتب على تحقيقه ، يبقى ويظل تحرير الفكر من ربقة "الترانساند نتالية" وإذا كان الأمر كذلك ، كيف نريد لكاتبنا أن ينظم فكره على شاكلة البنيويين ، وأن يصب أحكامه وتصوراته فى مقولات اللغة وقوالبها الصورية العامة ؟

ومع ذلك سواء رفض فوكو منظور البنيوية أو لم يرفض ، فإنه لايستطيع أن يخرج عن المنظور العام للغة الذى رسمت البنيوية خطوطه العريضة وحددت معالمه بالنسبة لمختلف العلوم الإنسانية المعاصرة (٣٥) ، التى حاولت أن تتخذ من علم اللغة نموذجاً لها ومنهاجاً تعمل على تطويره وبلورته بحيث يتيح لها تحقيق ما تطمح إليه من عمليات التنظيم والتصنيف التى تتلاءم مع المادة البحثية التى تعالجها ، ولاشك أن أهم سمة لهذا المنظور البنيوى هو استبعاد كون اللغة تصويراً أو تعبيراً عن الواقع كما تقدمه لنا التراكيب النفسية والمنطقية وذلك حتى تتحرر اللغة من كل تنظيم ذاتى أو ايديولوجى سابق عليها ، وحتى تصبح العناصر اللغوية جزءاً لايتجزأ من علاقاتها المتبادلة فى إطار الميكانزمات الخاصة بالتنظيم اللغوى نفسه ، من ثم لايمكن لعناصر لغة ما أو مكوناتها أن تشكل مجموعة من المعطيات السابقة عليها بحيث يمكن تحليلها بمعزل عن نسقها كما كان يفعل علماء النحو المقارن قبل سوسير، إذ أن هذه العناصر ليست إلا علاقات اختلاف فى نظام (٣٦) .

إن قيمة العنصر ، فى نظر سوسير ، لاتتحدد إلا بمكانته فى النسق أو عن طريق "العلاقة" التى تنتظمه مع غيره من العناصر وتحدد وضعه منها فى إطار التنظيم الكلى السابق عليه بالضرورة ، كما أن "هوية" العنصر التى تسمح لنا بالتعرف عليه من خلال هذا التنظيم ، تتكون من "ماديته" التى تدل على استمرار بقائه ، ومن ثم "ثبات موقعه" بحيث لاتضطرب العلاقة التى تحدد موقعه من العناصر الأخرى ، ولايتم هذا التحديد للعلامة فى علاقاتها الفارقة بالعلامات الأخرى إلا من خلال سلسلة العلاقات المشاركة لها ، أى ما يكون "البرادجم" الخاص بها ، وليس المقصود "بالبرادجم" هنا إلا مجموعة العلامات المشابهة للعلامة محل البحث ،. والتى تحدها

تجاه بقية العناصر الأخرى المكونة للنسق (٣٧) وما نظن فكرة "البرادجم" هذه إلا مايسميه فوكو "الحقل المشترك " للمنطوقات .

ويرى ديكرو أن سوسير أكد وجود النظام اللغوى وأسبقيته على مكوناته ، ولكنه لم يحدد تماماً طبيعة العلاقات التى يقوم عليها هذا النظام ، إلا أنه انطلاقاً من مقدمات سوسير التى لاتقبل بأن تكون اللغة مجرد تصنيف أو ترتيب لموضوعات العالم الخارجى ، يمكن القول بأن النظام اللغوى يعمل أساساً كأداة لتوصيل المعلومات وتوليدها ، الأمر الذى يحدد دور العلامة اللغوية لا من حيث كونها تصويراً لشىء خارجى أو تعبيراً عن مضمون أو فكرة وإنما كرمز تتحدد كفاءته بقدرته على التوصيل وابتكار التصورات والأفكار و، وهذا مالا يمكن أن يتم إلا من خلال علاقات تمايز داخل النظام اللغوى (٣٨) .

ولكن إذا كان هذا المنظور العام للغة لايشكل تماماً ، بالنسبة لنظرية المنطوقات عند فوكو ، الإطار الفعلى أو الكلى الذى تتحرك من خلاله ، فهو على الأقل يشكل الإطار أو السياق الضمنى الذى تتحدد فيه نظريته الخطابية بتمايزها المستمر والمنهجى ، إن صح هذا التعبير ، وسوف نرى فيما بعد إلى أى مدى يتميز منهج فوكو بالاعتماد على السمات السالبة التى تفرقه عن مجمل الفكر الفلسفى أو المنطقى المعاصر .

لاغرابة إذن فى أن يتجنب فوكو ، بقدر الإمكان ، صب ممارساته الخطابية فى إطار نسق عام أو لغة عامة ذات قواعد صورية مطردة يمكنها أن تحدد بطريقة قسرية الأشكال المختلفة أو القوالب الجائزة للصياغات المنطوقية فى توزيعها بين حقولها المختلفة وهى ، كما يحددها فوكو "المشتركة" و "الملازمة" و "المضافة" ومن ثم يتولد فى كتابات الفيلسوف هذا الاختلاف الجوهرى بين طبيعة المنطوق الاركيولوجى وطبيعة الجملة النحوية أو المنطقية إذ أن المنطوق (énoncé) يتحدد لديه فى صورة وحدة تاريخية تتميز بالندرة لأنه ما تم صياغته أو قوله فعلاً ، بينما تخضع الجملة النحوية وما يرتبط بها من دلالات لقواعد الاحتمال والامكان الخاصة بالنسق وترتبط الجملة المنطقية بمعايير تنظيمية تميز بين الخطأ والصواب (٣٩).

وإذا كان المنطوق يخضع لقواعد تكوينية خاصة به وبحقله ، فهي قواعد متغيرة لاتشكل مجالا متسقاً ، وإنما مجرد انتظامات مؤقتة ، لأنها نتاج تاريخي محدد ، ذلك أن المنطوقات تجمعات مكانية أو موضعية topiques تتوزع بطريقة التناثر وبواسطة قواعد تحول لاتخضع لأي منطق ولا لأي معايير قياسية غير تلك التي تحكم وجودها الفعلي ، وتنتهي - بالتالي - بانتهاء وجودها ، كما أن المنطوق ، في اتصاله بفاعله أو بالموضوعات أو المفاهيم التي يبرز من خلالها ، لا يتسم بأي ارتباط داخلي ذاتي intrinsèque وثابت ، فهو لايقبل فاعلاً محدداً كالجملة ، لأن علاقته بالفاعل ، أو على وجه أدق "بالمواقف الفاعلة" هي أساساً علاقة متغيرة ، ومن ثم قابليته لقبول أكثر من موقف أو وضع فاعل ، وهو في علاقته ، في الوقت نفسه ، بالموضوعات والمفاهيم لايعمل على ردها الى مرجع référenceأو "قصدية" intentionalité محددة ، إذ غالباً ما تتولد موضوعاته ومفاهيمه من وجوده الأولى المباشر بطريقة "التواجد الاشتقاقي" (٤٠)

أضف إلى ذلك أن فوكو في نبذه ربط المنطوق بالجملة النحوية والجملة المنطقية ، بدعوى أنهما تشكلان أبنية جاهزة يمكن أن تصب في نسق دلالي عام إما قبلي وإما غائي ، يرفض في الواقع شكلين من أشكال التحليل المرتبطين بهما ارتباطاً لازماً وهما التقعيد Formalisation والتفسير interprétation فالتقعيد يتجاوز النص نحو شكل من أشكال المعقولية التي تعمل بطريقة "صورية - وظيفية" ، ويفجر ، من ثم ، نوعاً من "القول الفائض" sur-dit والتفسير يقوم على استبطان النص واستجلاء المعاني الخفية الكامنة فيه ، ويعمل - بالتالي - على تحرير مستوى غائب من "اللا-قول" non-dit ومن هنا كان ارتباط المنطق بالجملة النحوية وعمله على تحليلها إلى جمل منطقية ، وسعى التحليل النفسي إلى البحث عن ثغرات الكلام حتى يقوم بحشوها بعلامات الرغبة الغائبة ، ومن ثم اكتفاء الأركيولوجيا - كما يقول دولوز - بتسجيل ما قيل " كأساس وضعي للمنطوق (٤١) .

ولربما برزت علاقة فوكو بالبنيوية ، بصورة أوضح ، من خلال الدراسة الممتازة التي كرسها لفكره ومنهجه الكاتبان الأمريكيان دريفوس ورابينو (٤٢) ، إذ يقول

هذان المؤلفان فى مقدمة كتابهما بأن قضية انتماء فوكو إلى البنيوية قد شغلتهما كثيراً ، إلا أنه حينما توجها إلى الكاتب بالسؤال عن موقفه أجابهما بأنه قد تأثر، من غير شك بالموجة البنيوية ، غير أنه لم يحاول قط أن ينشيء نظرية عامة للخطاب، وإنما كان جل اهتمامه منصبا على تحليل "أشكال مختلفة من الممارسات الخطابية " (٤٣)

على كل حل ، لقد حاول الكاتبان تحديد ثلاث مراحل منهجية متميزة عند فوكو، وهى على التوالى : مرحلة استقلالية الخطاب ، التى ينظر لها بصفة جذرية فى كتابه "اركيولوجيا المعرفة" والتى حاول أن يحدد فيها وضعية الخطاب وخصوصية ممارساته إلى حد الدعوة بتأثير الخطاب نفسه على الممارسات الاجتماعية ، ثم مرحلة ثانية يتجاوز فيها البنيوية والتفسيرية herméneutique مع نزوع خاص إلى ما يسميه الكاتبان "اركيولوجيا التفسير" وذلك إبان فترة وقوعه تحت تأثير دراسته لنيتشه ، التى أفاد منها كثيراً فيما يخص ، على وجه التحديد، مفاهيم الجنون والموت والمنهج الجينيالوجى ، ومرحلة أخيرة ، ابتداء من السبعينات ، يواصل فيها الكاتب تحليلاته الأركيولوجية مع تباعد واضح وملح عن البنيوية، وتقارب مستمر مما يشبه الحس الهرمينوطيقى الذى يلزمه بالبحث عن "دلالات" الممارسات الخطابية انطلاقاً من أفق أو موقف تاريخى محدد ، وهذا مايسميه الكاتبان منهج "التحليلية التفسيرية" analytique interprétative(٤٤).

إلا أنه مهما يكن من أمر هذه المراحل ، فإن الذى يعنينا هنا هو امكانية التوفيق بين الاركيولوجيا والبنيوية إذا كان ثمة مجال لذلك ، ولقد تبين لنا أن الكاتبين الأمريكيين يتفقان مع جيل درلوز بصدد خصوصية الخطاب التى تعنينا هنا فى المقام الأول ، على مبدأ رفض فوكو للمنحى التفسيرى الذى يرد الممارسات الخطابية إلى خلفية دلالية قبلية من جهة ، وعلى نبذه لمبدأ التقعيد الذى يتيح بناء النظريات العلمية على قواعد عامة للقياس والاستدلال من جهة أخرى .(٤٥) ومع ذلك ، فان وصف الممارسات الخطابية كمجرد مجموعة من العناصر أو الظواهر الخاضعة لقواعد

تحول خاصة ، وبصرف النظر عن أى ادعاء للحقيقة تناط به المنطوقات ، وعن أى ضرورة تأسيسية لتبرير قيام هذه المنطوقات أو مثيلاتها ، لايمنع فى رأى الكاتبين من وجود بعض أوجه التشابه بين الأركيولوجيا والبنيوية .

فيا ترى ماهى السمات المشتركة بين المنهجين ؟

يحدد لنا الكاتبان فى البداية نوعين من البنيوية : بنيوية يسمونها "ذرية" وفيها تحدد العناصر بطريقة مستقلة عن وظيفتها فى النسق ، وبنيوية "شمولية" حيث يعرف كل عنصر افتراضى أو تقديرى بطريقة مستقلة عن النسق أيضا ، ولكن حيث يؤخذ كل عنصر فعلى على أنه وظيفة فى النسق الكلى لعلاقات التمايز والاختلاف التى يرمز إليها ، ولما كانت الأركيولوجيا لاتعزل المنطوقات عن حقول صياغتها وعن علاقات تواجدها فى هذه الحقول ، فإنها لايمكن أن تلتقى ، من ثم بالبنيوية الذرية، أما بالنسبة للبنيوية الشمولية ، فإن علاقتها بها - لاشك - ذات طابع "مركب " كما يقول الكاتبان .

ذلك أن فوكو ، مثل اتباع البنيوية الشمولية ،يؤمن بأن تحديد الهوية الفردية لأى منطوق لايمكن أن يتحقق إلا من خلال "حقل مشترك" ، بل إن هذه الهوية تكاد تتأكد بدوام أو استمرار قواعد استخدام المنطوق فى حقله ، غير أن الفرق يبرز بجلاء بين المنهجين ، حينما يرى البنيويون أن القواعد التى يشيرون إليها ليست مجرد قواعد استخدام محلية ومتغيرة ، وإنما قواعد صورية تتجاوز معطيات التاريخ والثقافة المباشرة ، موضوع الدراسة ، بهدف تحديد مجال عام متسق ومتماسك لتحرك العناصر وتشكلها ، وهكذا تظل الأركيولوجيا متفردة ببحثها عن القواعد "المحلية" التى تحدد فى حقب تاريخية محددة ، هوية المنطوقات ودلالاتها (٤٦) ومرجع ذلك كون الأركيولوجيا لاتحلل أنساقاً عامة وإنما مجموعات خاصة ومتناثرة من المنطوقات قد تم انتاجها فعلا . أضف إلى ذلك أن الاركيولوجيا لاتحاول قط أن تقيم قواعد نمطية عامة بحيث تكون الممارسات أو الانجازات الخطابية تمثيلاً لها ، على شاكلة الكلام بالنسبة للغة عند سوسير .

إلا أنه بالرغم من هذا الاختلاف الأخير - وهو جوهرى - يصر الكاتبان على أنه يبقى هناك تشابه بين الأركيولوجيا والبنيوية .

"بالرغم من رفض الأركيولوجيا فرص الإمكان لصالح فرص الوجود ، فإنها لاتزال تشبه التحليل البنيوى . وذلك لسببين إذ أن مثل هذا التشابه - أى رفض كل لجوء " إلى دخيلة الذات المدركة فى فرديتها المانحة للمعنى الذى يميز عدداً كبيراً من المناهج الفكرية " من التحليل النفسى وعلم الأجناس واللسانيات والفينومينولوجيا الوجودية عند هيدجر إلى سلوكية فيتجنشتاين" ، ينتمى بوضوح إلى اتجاه عام يرمى إلى تجاوز المنظور الإنسانى ، وهو اتجاه ليست البنيوية إلا واحدة من المناهج التى تمثله ، أما التشابه الثانى ، فهو أكثر خصوصية ووضوحاً إذ لا فوكو ولا البنيويون يعنون بمعرفة مدى الجدية التى يضفيها المتكلمون على الظواهر التى يدرسونها ، وهم فى هذا يتميزون عن باحث برجماتى مثل ديوى Dewey وعن ظاهراتى تفسيرى مثل هيدجر أو فيلسوف فى اللغة مثل فيتجنشتاين ، وذلك بسبب رفضهم للفكرة التى تطالب دارسى الممارسات اللغوية بإيضاحها "على ضوء خلفيتها من الممارسات العامة " (٤٧).

على هذا النحو ، نرى أنه إذا كانت هذه "الخلفية" تقودنا عند فيلسوف مثل هيدجر إلى نوع من "الانفتاح الانطولوجى" ، فإنها لاتخرج عند فوكو عن مجال استخدام المنطوق فى شبكة المنطوقات التى ينتمى إليها ، وحتى إذا كانت هذه الشبكة المنطوقية ترتبط عند فوكو ، بشكل ما بأنواع من التكوينات والممارسات اللاخطابية التى تمثل نوعاً من الخلفية "التوضيحية" للممارسات الخطابية ، إلا أننا نظل معه بالرغم من ذلك فى حدود المتكلم أو المواقف الفاعلة ، الأمر الذى يحفظ للخطاب استقلاليته وللحقل المنطوقى ظاهريته التامة (٤٨) .

ومع ذلك ، فإن القضية الأساسية ، بالنسبة لفوكو ، ليست مقارنة الأركيولوجيا بالبنيوية ، إذ أن القضية الهامة ، فى نظره ، هى قضية "الشعور المؤسس " الذى يجب عليه أن يزيحه عن طريق الفكر حتى يستطيع أن يثور البحث التاريخى وأن

يحرر الخطاب من قيود "الاستمرارية" ، وهو إن نجح فى ذلك ، فلن يعود الفكر الغائى يسيطر على الخطاب ، ولن يتمكن أى "أفق مسبق" من احتواء تناثر عناصره، ولن تنجح أخيراً العلاقات الذاتية فى تلوينه بصبغتها .

ويرى فوكو ، بعد ذلك كله ، أنه من غير الموفق أن تنعت الاركيولوجيا بأنها بحث عن "الأوليات الصورية" على طريقة كانط ، وعن "الأفعال المؤسسة" كما لو أنها كانت ضرباً من الفينومينولوجيا التاريخية ، بينما هى تسعى فى حقيقة الأمر إلى التحرر منها ، ومن غير الموفق أن نعترض عليها ، وهى فن تناثر الأحداث الخطابية والمعرفية ، على زعم أنها لاتكتشف إلا مجموعات من "الأحداث الإمبريقية" التى لاترتبط فيما بينها بأدنى صلة ، وليس من المعقول، فى إثر ذلك كله ، أن تعقد المقارنات بين اهتمام الأركيولوجيا بتحديد المستويات أو الدرجات المعرفية والعلمية المختلفة وبين عمل المؤرخين الدائب على رأب الصدع وسد الفجوات بين الأحداث عن طريق مناهج الاستمرارية والاتصال بينما لم يعد التاريخ نفسه على هذه الشاكلة منذ فترة غير قصيرة (٤٩) كما لا يعقل نعت الأركيولوجيا بأنها نوع من وصف "الشموليات الثقافية" المغلقة على طريقة شبنجلر مثلاً ، أو بأنها بحث عن عالمية الصيغ والقوالب الدالة الملزمة ، وبأنها تستجلب "البنيوية اللغوية" إلى مجال التاريخ ، بينما هى ، فى الواقع ، لا تعنى إلا بتحديد الخصائص البالغة التفرد ، بفعل تاريخيتها ، للممارسات الخطابية (٥٠)

ولكن إذا كان فوكو يرغب فى الإفلات من هذه المقارنة مع أقرانه من البنيويين ، ويريد أن يخضع فكره ، كما يقول ، لتحليلات لاعلاقة لها بالنسق والنشأة والمصدر، ولا بأى ذات أو قبلية مؤسسة ، ولا بأى شكل من أشكال الصيرورة والتجاوز أو العلية والتطور ، وإذا كان هو يطرح للتساؤل والمناقشة حتى لغة الفكر المعاصر والعقلية المواكبة له ، والتى يتداخل فكره - بالضرورة - معه ، فمن أى أرضية هو يتكلم ؟ وكيف يستطيع تجاوز حدود هذه " اللغة - العقل " التى هو جزء منها ؟

هنا يتملص فوكو من الرد ويأبى تحديد هذه الأرضية ، على الرغم من أن ذلك كله يتناقض مع البعد "الجينيالوجى" généalogique من فكره (٥١) ، وهو البعد

الذى يقابل الجانب "النقدى" منه ، والذى لايخلو - من ثم - من أحكام القيمة التأسيسية ، ذلك أنه إذا كان النقد يقوم على "التحديد" و "العزل" و "الاقصاء" - وهى أفعال أساسية فى بنية فكر فوكو -، فإن الجينيالوجيا تطمح فى رسوخها الوضعى إلى الانشاء و "التكوين" ، يقول الكاتب :

" إن الجزء الجينيالوجى من التحليل يتصل ، على العكس ، بسلسلات التكوين الفعلى للخطاب : فهو يحاول ادراك هذا الخطاب فى قوته التأكيدية ، ولا أرمى بذلك إلى قوة معارضة لقوة النفى ، ولكن إلى قوة تكوين مجالات لموضوعات نستطيع أن نؤكد أو أن ننفى بصددها ما يصيب وما يخطىء من الجمل ، إنه الجزء الوضعى " (٥٢) .

نقول : إن فوكو يأبى أن يحدد هوية كلامه ، ويكتفى بادعائه أن دراساته ليست إلا خطاباً ينشأ على أكتاف خطاب أو بصدد أقوال أخرى ، ولكن من غير مطمح فى كشف قانونها الخبىء أو فى تحرير مصدرها الدفين ، ثم هو يعود إلى تأكيد ما أكده مراراً بأنه لايزعم اقامة نظرية عامة للخطاب ، يمكن أن ترد اليها - كما يرد التطبيق إلى النموذج -جميع الممارسات الخطابية التى تناولها بالبحث والتحليل، كما هو يؤكد بأن هذه الممارسات ليست إلا أحداثاً متناثرة لايمكن ردها إلى نسق واحد من التمايزات ، ولايتأتى ربطها بأنساق مرجعية مطلقة ، بل هو يذهب أبعد من ذلك ، مؤكداً بأن على خطابه الأركيولوجى أن يصنع هو نفسه هذه التمايزات والاختلافات وأن يشكل منها موضوعاته - وهذا ليذكرنا بنمط العالم الذى ينشىء فى المعمل مادة تجاربه - التى يقوم بتحليلها وتحديد مفاهيمها ، من ثم يتلخص دور الفيلسوف ، بدلا من البحث عن صيغ الشمولية والتعميم ، وعن الأبعاد الغائبة أو الخفية التى تكمن وراء النصوص أو بين سطورها ، وبدلا من "لعبة الكناية الرمزية والاستمرار" ، فى أن يقوم بتشخيص الفوارق التى تتولد بين الممارسات الخطابية ، وفى أن يفسح لها المجال للتحقق والظهور (٥٣)

إلا أنه بالرغم من أهمية الاركيولوجيا فى تخليص الخطاب من كل ألوان الأيديولوجيات الذاتية والغائية ، فإنها ليست ، وباعتراف الكاتب نفسه ، علماً ولا

حتى نواةً لعلم في سبيل التكوين ، ذلك أن الاركيولوجيا تظل ، فى نظر صاحبها، مجموعة من العمليات الوصفية القابلة للتصويب والتعديل . وهى لاتختص فى اجرا ءاتها التحليلية إلا بمستوى بالغ التخصص ، وهو مستوى المنطوقات وما يتلاءم معها من مجالات خطابية وغير خطابية ، كما أنها لاتعنى بدلالات المنطوقات ومعانيها ، وإنما بانتظاماتها وتكويناتها الوضعية وما ينشأ عنها من قواعد تكوينية واشتقاقية وتحويلية ظاهرية .

وإذا كان التحليل الاركيولوجى لا ينعزل عن العلوم أو عن كثير من الدراسات والوحدات المعرفية القائمة ، والتى تخضع فى مجالاتها لأبعادها ومعاييرها الخاصة ، فإنه لايقوم على قبوَلها كما هى عليه فى تشكيلاتها الجاهزة و أو وفقاً للمبادىء والقواعد التى تلزم بها نفسها ، إذ هو غالبا ما يفتتها ويحولها إلى عناصر فى تكوينات معرفية وضعية ، ويردها إلى موضوعات فى تشكيلات أو فى ممارسات خطابية قد تنتهى أولا تنتهى إلى علوم محددة ، وإذا كان هذا التحليل يشبه أنماطاً أخرى من التحليلات العلمية والفلسفية ، إلا أنه يختلف عنها بمستواه ومجاله ومنهجه وبأهدافه الخاصة التى تجعله يعنى فى مجال المنطوقات بالوظيفة الانجازية للكلام performance verbale دون الاهتمام بحقل الكفاءة اللغوية compétence الذى يختص به ، إلى جانب المستوى الأول ، علم اللسانيات(٥٤)، وربما كان هذا يتطلب فى نظر فوكو ، قبول نوع من "النموذج التوليدى" حتى تكون هناك قاعدة لمدى قبول المنطوقات ، غير أن الكاتب حاول ، بدلاً من ذلك ، أن يصوغ مجموعة من "القواعد التكوينية" لتعمل على تحديد ظروف تحقق المنطوقات(٥٥)

أضف إلى ذلك أن الأركيولوجيا فى تداخلها ، بحقولها المنطوقية ، مع مجالات الدراسات أو العلوم الأخرى ، قد تتشابه مع بعض هذه العلوم فى طرحها لبعض الأسئلة وعقدها لبعض الاشكاليات ، فهى حينما تستبعد أية علاقة بين المنطوق وبين الذاتية أو الشعور المؤسس ، مستعيضة عن ذلك بمواقف تلعب دور المتكلم أو فاعل المنطوق ، تشبه ما يقوم به فى مجاله التحليل النفسى حينما يعطى الدور الفعال

للدفعات الأولية اللاأوعية وليس للوعى ، ولربما نستطيع أن نضيف إلى هذه العلاقة الفاعلة نوعاً من التشابه يقوم بينها وبين "البنية الفاعلة" structure actantielle عند جريماس (٥٦) وهى بالاضافة الى ذلك ، حينما تحدد القواعد التكوينية للمفهوم وتحدد لها صيغ تتابع وتسلسل وتعايش تلتقى بشىء يشبه "الأبنية الابستمولوجية" وهى التى لايرى لها بياجيه وجوداً عند فوكو (٥٧)، وهى فى دراستها للظروف الاستراتيجية للخطاب بغية تحديد إمكانيات تحققه ، تقيم همزة وصل بينه وبين المؤسسات الاجتماعية والسياسية والتقنية ، الأمر الذى يتيح من جهة تجاوز الخطاب وتأسيسه - وهذا ما يتناقض مع مقولات فوكو - ويوسع من جهة أخرى المجال الضيق لأركيولوجيا الخطاب ، فيسند إليه مجالات "مضافة" عن طريق التلازم أو الترابط ، كما يتيح فى المستقبل إمكانية ربط هذا المجال الأركيولوجى كقطاع معرفى ، بعلم كبير يشكل ما يشبه "النظرية" العامة للانتاج "، الأمر الذى يذكرنا بقيام مشروع السميولوجيا أوعلم العلامات على غرار النموذج الذى يقدمه له أحد فروعه السابقة عليه فى الوجود ، ألا وهو علم اللسانيات الحديث (٥٨).

يبقى أمامنا سؤال أخير يطرحه علينا فوكو نفسه ، وهو عن مدى تقييد الحرية الخلاقة والإرادة المبدعة فى التحليل الأركيولوجى الذى يربط بين الممارسات الخطابية والاستراتيجيات الموجهة لها ، غير أن كاتبنا يؤكد بأن ابراز هذه الاستراتيجيات والظروف المواكبة لها ليس المقصود منه إبرازها فى صورة قيود أو حتميات اجتماعية وسياسية ، وأنما الهدف من دراستها هو التعرف على الأطر التاريخية التى تعمل فيها الممارسات الخطابية وتنتج من خلالها منطوقات جديدة، وتكرر منطوقات قديمة جزئياً أو كلياً ، أو تعيد توزيعها فى ظل علاقات جديدة مع إمكانية تغير القواعد المنظمة لها خلال هذه التحركات والتحولات ، ومن ثم ، تكون هذه الظروف أقرب إلى حقول يرتكز عليها الأفراد فى ممارساتهم منها إلى قيود خارجية مفروضة على مبادراتهم ، إلا أنه تبقى لنا هذه الحقيقة ، وهى أن الإنسان لايبتكر القواعد التى ينجز بها ممارساته طالما هو لايخترع اللغة التى يمارس فيها نشاطه الفكرى ، أو ينظم من خلالها عملياته المنطوقية (٥٩).

إن الغرض من التحليل الاركيولوجي يتلخص ، من ثم في تحرير الممارسات الخطابية والانجازات المنطوقية من وطأة الأحكام القبلية والغايات المسبقة التي فرضها العقل الغربي طويلاً ، وبطريقة تكاد تكون تلقائية ، على شتى فنون المعرفة في مجال العلوم الإنسانية ، وليس من شك في أن هذا الموقف لا يمثل بالنسبة لفوكو ، أي تعارض مع كون الفرد لايبتكر الظروف أو القواعد التي يمارس من خلالها وبها عملياته الفكرية ، لأن حريته الحقيقية ليست في اختيار ظروفه التاريخية وترجمتها أو التعبير عنها ، وإنما في إنجاز ما يتخطاها ويتعارض أو حتى يتقابل معها ، من هنا يكون الحفاظ على "نقاء" الممارسات الخطابية من كل اسقاطات الذاتية والقبلية الأيديولوجية إنقاذاً لقوة الكلمات وترسيخا لكيانها حتى لاتكون مجرد ثرثرة على السطح ومجرد مرآة عاكسة للأشياء والأفكار .

خلاصة القول ، كما يتضح لنا من تأمل منهجي الهرمينوطيقا والأركيولوجيا ، أن منحى التفسير يقوم على نوع من الارتداد إلى "باطن" البنية حيث يجيش المعنى ويفيض ، وأن منحنى التحليل الأثري هو ضرب من الظاهرية الجذرية التي يحاول صاحبها الوقوف على السفح الآخر من اللغة ، هناك حيث تعمل في فراغ فريد ميكانزماتها وهياكلها الخطابية بعيداً عن كل أحلام الإنسان وخيالاته وأوهامه . إن ريكور يتكلم باسم الذاتية ومن خلال اختيار تاريخي يتحقق عبر حقل من الرموز والدلالات التي يراها معبرة عن هويته وجزءاً لايتجزأ من تكوينه الانطولوجي ، هو ، من ثم لا ينسلخ عن الأيديولوجية الغربية التقليدية التي قامت البنيوية لتعريتها وتقويضها ، وإن كان يبدو بالغ الانفتاح على معظم المناهج التفسيرية والتحليلية المتاحة سواء ما كان يقوم منها - وفقا لتعبيراته البليغة - على "سوء الظن " سوء الظن بالإنسان والمجتمع والشعور كالماركسية والنيتشوية والتحليل النفسي الفرويدي ، أو على ظاهرة "تجميع المعنى" كما يتمثل في المدرسة الوجودية وحركة الفينومينولوجيا الدينية ، أما فوكو ، فهو يسعى إلى تجاوز دعائم البنية نفسها ، وذلك بتفتيتها إلى ذرات منطوقية لاتخضع لأي اطراد أو انتظام وإنما تجنح إلى

التناثر والتوزع بطريقة تكاد تكون اعتباطية لتكون حقولاً خطابية لها ما يشبه الاستقلالية الذاتية ، فهى لاتعبر عن ارادة الفرد ولا عن رغباته ولا عن آماله وغاياته ، غير أن فوكو سرعان ما يكتشف أن حرية الخطاب هذه لها حدودها ، التى يرسمها لها التاريخ فى صورة بعض القواعد الملزمة ، وغالباً ما تكون هذه القواعد وليدة ظروف استراتجية خارجية ، إلا أنه لايجدر بنا أن نفهم دور هذه الظروف على شكل حتميات تؤثر فى صورة الخطاب أو فى تحديد موضوعاته ومفاهيمه ، إذ أنها ليست إلا مجموعة من الاختيارات التاريخية الممكنة ، والتى تعبر -فى أغلب الظن - عن "حاجات" معينة ، حاجات ترتبط بشكل ما ، بعلاقات القوى الموجودة، ولكن ليست بالضرورة القوى المهيمنة على الصعيد الاقتصادى أو الاجتماعى فى الفترة التاريخية التى يقتطع منها الخطاب أو المجال المعرفى الخاضع للبحث الأركيولوجى .

الهوامش

1) Claude Lévi Strauss L'Anthropologie Structurale. Paris, Plon 1958, p. 39-40.

2) Paul Ricoeur, Le conflit des interprétations Paris, le seuil 1969, p. 9.

٣) المرجع نفسه ، ص ١٠-١٢

٤) المرجع نفسه ص ٣٢

٥) المرجع نفسه ص ٣٣

٦) المرجع نفسه ص ٣٣

٧) المرجع نفسه ص ٣٤

8) Claude Lévi-strauss, La pensée sauvage. Paris Plon,1962 , p. 327.

9) Ferdinand de Saussure, Cours de Linguistique générale Paris , Payot 1969 .p.p.30-31 .

١٠) بول ريكور المرجع نفسه ، ص ٣٥ وسوسير ، ص ١٢٨-١٢٩.

١١) سوسير المرجع نفسه ص ١٢٧-١٢٨ .

١٢) بول ريكور ، المرجع نفسه ، ص ٣٦ .

١٣) المرجع نفسه ، ص ٣٧ .

١٤) كلودليفي ستروس ، الأنثروبولوجيا البنيوية ، ص ٥٦ .

١٥) المرجع نفسه ، ص ٣١١ .

١٦) المرجع نفسه ، ص ٧٠-٧١ .

١٧) المرجع نفسه ، ص ٣١٤ .

١٨) بول ريكور . المرجع نفسه ، ص ٤١-٤٢ .

١٩) المرجع نفسه ، ص ٤٤ .

٢٠) المرجع نفسه ، ص ٤٥-٤٦ .

٢١) المرجع نفسه ، ص ٤٧ .

٢٢)كلودليفى ستروس ، الانثروبولوجيا البنيوية ، ص ٣١٤ .

٢٣) بول ريكور ، المرجع نفسه ، ص ٤٩ .

٢٤) المرجع نفسه ، ص ٥٧-٥٨ .

٢٥) المرجع نفسه ، ص ٥٨-٥٩ .

٢٦) المرجع نفسه ، ص ٦٠ .

٢٧) المرجع نفسه ، ص ٦١-٦٣ .

28) Francois Wahl,philosophie et structuralisme, in Qu'est-ce que le structuralisme? " Paris, Le Seuil 1968, pp, 301-441.

يدرج الكاتب فوكو فى فصله عن «الفلسفة والبنيوية» ولكنه يلفت نظرنا الى خصوصيته ، هذه الخصوصية التى تتلخص فى البحث عن « الوجود الوعر للكلام "، أى عن مجرد قدرته الخالصة الجرداء على الكلام ، الأمر الذى يتعارض مع المسعى الفينومينولوجى عن المصدر ومع طبيعة العلامة اللغوية عند سوسير كدلالة فرقية يقول فرانسو ڤال :«ومن ثم اضطر فوكو -ومن الغريب أننا لم نكد نلمح ذلك ولم نحسن قراءته - إلى تفجير اللغة بين بنيتها ، وهى كل ما يمكن للعلم أن يستبقيه، وكينونتها حيث لا يوجد أى مكان للبنية » ص٣٢٠ .

29)Jean Piaget, Le Structuralisme, Paris, P.U.F., 1968 (Que Sais-Je), pp. 108-115.

(30) Michel Foucault, Naissance de la Clinique Paris , P.U.F., 1963.

(31) Georges Canguilhem, Le normal et le pathologique, Paris, P.U.F., 1966.

(32) Catherine Clément, Lévi-Strauss, ou la structure et le malheur, Paris, Seghers, 1970, 1974 et L.G.F., 1985, P. 14.

في بداية أوج البنيوية كان هناك رباعى مشهور من الأسماء التى تنسب للبنيوية ، وكان يضم اسماء كل من جاك لاكان ، ليفى ستروس ، ميشيل فوكو والتوسير ، وحينما ابتذلت الكلمة ، حاولت المؤلفة أن تسقط فى أول طبعة لهذه الدراسة عام ١٩٧٠ اسم كلود ليفى ستروس من هذا الرباعى ، فأرسل اليها هذا الأخير خطابا يعتب عليها ذلك مؤكدا بأن فرنسا لا تعرف إلا ثلاثة فقط من البنيويين الحقيقيين وهم : بنفينست Benvéniste اللغوى وديموزيل Dumézil صاحب الدراسات الشهيرة عن الاساطير الرومانية والهندو -اوربية وأخيرا هو نفسه ، أما الآخرون فليسوا فى عداد البنيويين إلا زورا وتضليلا .

(33) Raymond Bellour, Le livre des autres.Paris Ed. de L'Herne 1971, p. 137.

(34) Michel Foucault, l'archéologie du savoir. Paris Gallimard, 1969. p. 264.

(٣٥) يقول لنا الكاتب لويسيان سيف بصدد هيمنة البنيوية على العلوم الانسانية بأنه بعد تطبيق البنيوية على الأنثروبولوجيا ، اتخذت بعض مبادئ المنهج صفة التعميم وظهرت امكانية تطبيقها على مجمل العلوم الانسانية ، الامر الذى تبلورت عنه فكرة النموذج الذى ينظر فيه بعين الاعتبار الى العلاقات التى تنتظم العناصر وليس الي

العناصر المكونة للنسق فى ذاتهـا ، والذى يمكن أن يعـد - من خـلاله - كل نسق من العلاقات حالة خاصة من أنساق أخرى أعم منه وأشمل بحيث يمكن تفسير تداخلها فيما بينها وتغيرها عن طريق قواعد تحويلية ، كما يلازم بناء النموذج قيام بنية تحتية لا شعورية يناط بها التفسير الفعلى للظواهر المباشرة على أساس أن هذه الظواهر غالبا ما ترتبط بخداع الأنا وغالبا ما تقدم لعملية الوعى مجموعة من (الحقائق) الجاهزة أو المعدة

أنـــظـــر lucien Sêve, Structuralisme et dialectique. paris Ed. Sociales 1984 . pp 23-26 .

(36) Ferdinand de Saussure, op cit. pp 23-35.

(37) Oswald Ducrot, Le structuralisme en Linguistique in Qu'est ce que le Structuralisme? op cit. p, 48.

(٣٨) المرجع نفسه ، ص ٦٠ .

(39) Gilles Deleuze, Foucault, paris Ed de Minuit 1986. pp 13,15-19.

الحقول المنطوقية الثلاثة ، كما يبرزها دو لوز ، هى كالتالى :

أ - حقل جانبى أو مشترك collatéral ويشكل منطوقات مشاركة لمجموعة المنطوقات ، موضوع التحليل .

ب - حقل ملازم corrélatif ويشمل علاقة المنطوقات بالمواقف الفاعلة أو بالمتكلمين وبالموضوعات والمفاهيم .

جـ - حقل مضاف أو تكميلى Complémentaire ويشمل المؤسسات والمجالات الخارجة عن الخطاب والتى تلعب دوراً هاماً فى الاختيارات الاستراتيجية .

٤٠) المرجع نفسه ، ص ١٥-١٧ .

٤١) المرجع نفسه ، ص ٢٤ .

(42) Hubert Dreyfus et Paul Rabinow, Michel Foucault, Un parcours philosophique. Paris, Gallimard 1884.

٤٣- المرجع نفسه ، ص ٩ .

٤٤- المرجع نفسه ، ص ١٠-١١.

٤٥- المرجع نفسه ، ص ٨٣ .

٤٦- المرجع نفسه ، ص ٨٤-٨٧ .

٤٧- المرجع نفسه ، ص ٨٨-٨٩ .

٤٨- المرجع نفسه ، ص ٩٠

إن الحقل المنطوقى ، كما نرى ، مجرد مجال تتناثر من خلاله المنطوقات فى تشكيلات مختلفة تحكمها قواعد تحول ، وهو لذلك يختلف عن وحدة البنية .

49)Michel de Certeau, L'op ération historique in Faire de l'histoire Nouveaux problémes. Paris Gallimard 1974, p. 32 .

يرى هذا الباحث ، فعلاً ، أن منهجية التاريخ لم تعد تعنى حاليا بصيرورة المجتمع ، وإنما أصبحت "قياساالإنحراف" ، وانتاجاً ولكن لسلبية "فعالة" لذلك أصبح موضوع التاريخ هو الخاص وليس العام ، والاختلاف وليس التشابه ، كما أنه لم يعد يقع فى قلب الفكر الواعى والمتسبب ، ولكن على "حدود المتصور" مثالا على ذلك يدرس فوكو "ظاهرة الجنون" أو وظيفة العزل" وهى ظواهر قد تكون جزئية أو محدودة ، ولكنها بالغة الدلالة على واقع المجتمع الغربى وفكره .

(٥٠) فوكو ، اركيولوجيا المعرفة ، ص ٢٦٦ .

(٥١) مفهوم "الجينيالوجيا "يرجع إلى نيتشه " وقد تأثر به فوكو فى دراساته الأخيرة عن علاقة القوة أو السلطة بالمعرفة وعن دور الجنس فى تطوير نموذج للمعرفة النفسية وتوليد مفهوم "التقدير الذاتى" Le souci de soi.

(52) Michel Foucault, L'ordre du discours. Paris,Gallimard, 1971. pp. 71-72.

(٥٣) فوكو ، أركيولوجيا المعرفة ، ص ٢٦٨ .

(54) Noam Chomsky, la linguistique Cartésienne suivi de la nature formelle du langage paris Ed du Seuil, 1969, p. 126.

من الغريب أن يقبل فوكو مستوى الانجاز وكأنه لايعلم أن هذا المستوى يتجاوز عند شومسكى حدود العلاقات اللغوية البحت التى سمح بها مستوى الكفاءة أو القدرة ، يقول شومسكى بصدد الانجاز : "تلعب بعض الاعتبارات الخارجة عن اللغة ، والخاصة بالمتكلم والموقف ، دوراً أساسياً حينما نكون بصدد تحديد الكيفية التى ينتج بها الخطاب ويحدد ويفهم . أضف إلى ذلك أن الانجاز اللغوى تحكمه بعض مبادىء البنية المعرفية "على سبيل المثال محددات الذاكرة" التى لاتعد ، احقاقاً للحق ، من مظاهر اللغة ، فأين ذلك من الرغبة فى المحافظة على استقلالية الممارسات الخطابية ؟

٥٥) فوكو ، اركيولوجيا المعرفة ، ص ٢٦٩ .

٥٦) Jean-Claud Coquet, Semiotique littéraire paris Mame, 1973, p. 40.

يقدم جريماس فى "السيمانطيقا البنيوية" نموذجا لبنية المستويات الفاعلة ، أى المرادفة للوظائف الأساسية لأحداث القص ، من ثلاث صيغ ، هى:

١- صيغة السلطة وتغطى العلاقة بين : الفاعل / الموضوع .

ب- صيغة المعرفة وتغطى علاقة التضاد بين المرسل / المرسل إليه .

جـ - صيغة الإرادة وتغطى الظروف فى شكل تعارض بين مؤيد / معارض .

٥٧) Jean Piaget, op, cit; p 108.

٥٨) Jacques Derrida, De la grammatologie Paris Ed,de Minuit, 1967, pp. 74-75 .

أثار هذا الموقف دريدا الذى يرى فى معارضاته الكثيرة لسوسير ، ضرورة تحرير علم "الغراماتولوجيا" "علامات الكتابة " المرادف للسميولوجيا من سيطرة العلامة اللغوية .

٥٩) فوكو اركيولوجيا المعرفة ، ص ٢٧١-٢٧٢ .

مفهوم « الكتابة »
عند جاك دريدا
الكتابة والتفكيك

لعل قضية طرح السؤال ، كما يعبر عنها المفكر والأديب اللامع موريس بلانشو فى تأملاته الفلسفية (١) ، هى خير مدخل للوصول إلى الدلالة العميقة التى يشكلها مفهوم " الكتابة " عند دريدا ، على شريطة أن نفهم أن قضية الكتابة ليست عند رائد التفكيكية محض مفهوم أو تصور ، بقدر ما هى عملية إجرائية لا يمكن من غيرها فهم ليس فكر دريدا نفسه ودوره التقويضى للعقلانية الغربية فحسب ، وإنما مجمل الفكر الأوروبى الموسوم بالحداثة .

من ثم ، إذا كان السؤال هو النقص عينه أو هو الرغبة عينها فى الحصول على الرد ، فإن الإجابة التى تشكل تحقيق الرغبة والرضا ، ومن ثم الملل الذى سرعان ما يعقبهما ، يمكن أن تكون على نحوين مختلفين : فهى إما إجابة عامة شاملة ، وإما إجابة عميقة غائرة فى الأعماق . مهما يكن من أمر ، فإن الإجابة العامة هى إجابة العقل التى توفرها المعرفة العلمية طالما أنه ليس هناك - كما يذهب أرسطو - إلا علم العام ، أو هى ، بعبارة أخرى ، نتاج الرؤية الواضحة التى تفتح للإرادة طريق الفعل أو الإنجاز المستقيم ، أما الإجابة العميقة فهى - ربما لما يحيط بالأعماق من ظلال وعتمة - إجابة القُوى الغيبية ، إجابة الأسطورة التى يعمى عنها العقل ولا يفطن إلى مغزاها ، ربما بسبب هذا الفيض النورانى الزائد عن الحد ، الذى يؤدى إلى الانبهار ، وربما أيضاً بسبب ما يضعه الإنسان من ثقة زائدة عن المطلوب فى العقل ، وما قد تؤدى إليه هذه الثقة من زهو وغرور وخيلاء تخيل إليه أنه قادر على السيطرة على نفسة وعلى كل ما يحيط به من قوى غامضة ؛ كأن ما يشعر به فى داخله مواز أو مطابق لما هو قائم فى خارجه ، أو ليست الحقيقة فى التراث الفلسفى هى " المطابقة " بين تصوراتنا والواقع ؟ (٢) .

لعل هذا اللون من الإجابة العامة هو ما يشكل انتصار الفكر على الرأى ، وبوجه خاص على الرأى الشائع ، ولعله يشكل مرحلة إنتصار العقل على الأسطورة ، ولكنه ، من غير شك ، إنتصار واهم وغير مؤكد (٣). ولعل زيف هذا الإنتصار يقر فى طبيعته العامة نفسها ، وفى هذه القدرة التى تخيل إلى الإنسان أنه يستطيع

بفضلها أن يحلق فى آفاق العالمية وأن يتوازن مع ذاته ؛ بحيث يصبح معاصراً لها متطابقاً معها وماثلاً فيها بطريقة لا سبيل إلى الفكاك منها . ألم يستطع "أوديب"، مثالا على ذلك ، أن يكتشف بذكائه اللماح ما عجز معظم الناس عن اكتشافه وفض سره ؛ ألا وهو أحجية أبى الهول ، بينما عجز، فى الوقت نفسه ، عن فك لغز الحياة وقوانينها الخفية التى أودى به خرقه لها إلى الضلالة والضياع ؟

ليس من شك فى أن ما أريد أن أخلص إليه هو أن ما يرمى إليه بلانشو عبر مفهومى الإجابة " العامة " والإجابة " العميقة " اللذين سمحا لى بنسج ما نسجت حول تأملاته ، يبدو لى قاسماً مشتركاً لمعظم الفكر الأوروبى الحديث الذى تبلور فى إطار البنيوية والمدارس الأدبية والنقدية " الجديدة "، وبوجه خاص لدى كتاب من أمثال رولان بارت و فيليب سوللرز وتودوروف وغيرهم ، وهو القاسم المشترك نفسه الذى رأيناه عند ميشيل فوكو فى صورة " كينونة " اللغة (٤)، والذى تتخلل آثاره معظم المفاهيم التفكيكية التى يقيم عليها دريدا رؤيته فى " التناثر " و " الإختلاف " (٥) .

نعود فنقول : إن الإجابة العامة هى ما يقدمها لنا العقل الغربى كما تأسس فى ظل " اللوجوس " اليونانى وما ارتبط به من نظام عقلانى - أنطولوجى - أخلاقى، أما الإجابة العميقة ، كما يسميها بلانشو ، فهى أقرب إلى ما يمكن تسميته بالمكبوت فى طيات الفكر العقلانى، وهى لذلك ترتبط أكثر بالجانب الأسطورى فى الفكر اليونانى والشرقى، وذلك بقدر ما يشكل الشرق القديم الإطار أو الوعاء الأكبر الذى استمد منه اليونانيون الأوائل كثيراً من تصوراتهم الدينية و"الكوزموجونية" . ولعلنا نعرف جيداً أن إنتصار العقل المزعوم لم يقض كلية على دور الأسطورة وعلى وظيفتها الكاشفة لطبيعة النفس البشرية ؛ فهى بجانب استخدامها فى الإبداعات الأدبية ، على مر العصور ، كانت خير معين لفرويد ويونج وغيرهما من رواد التحليل النفسى فى دراسة وتحليل الدفعات العمياء التى تصطرع فى أغوار اللاوعى الإنسانى .

بل أن الأدهى من ذلك كله ، هو أن هذه العقلانية التى سوف تشكل السمة العالمية للحضارة الغربية ، لم تقض - ويبدو أنها لن تقضى - على الجوانب اللاعقلية التى شكلتها الأسطورة ، والتى بلورتها علوم التحليل النفسى فى شكل دفعات عمياء وحتميات تتجاوز قدرة الذات على الرؤية الواضحة وقدرة الإرادة على الضبط والتماسك والإعتدال . وليس من شك فى أن هناك ارتباطات مؤكدة بين هيمنة التيارات العقلانية تارة وانحسارها تارة أخرى من ناحية ، وحركة الطبقات الإجتماعية فى صعودها وسقوطها وفقاً لجدلية العلاقات الإجتماعية - التاريخية من ناحية أخرى ؛ ذلك لأن الأفكار لا تنتشر أو تسود ، كما يخيل إلى الكثيرين ، فى فراغ أو فى عالم المطلق والتجريدات ، وإنما فى إطار الجدلية التاريخية التى تضفى عليها مضمونها الفعلى والحقيقى . من ثم ، ليس من الأمور الإعتباطية أن يرتبط صعود التيارات العقلانية إبان القرن الثامن عشر بقيام الدولة الليبرالية أو البورجوازية الحديثة ، وليس من الأمور العشوائية أن ترتبط الحركة الرومانسية ، فى الأغلب ، بهزيمة الثورة الفرنسية وعودة طبقة النبلاء إلى الحكم ، وإن كانت هذه الظاهرة لا تحجب بالطبع دور الفعاليات التاريخية الأخرى ؛ مثل سقوط نموذج الثقافة الرسمية أو المهيمنة الذى ارتبطت من خلاله الكلاسيكية بمعيارية الثقافة اليونانية واللاتينية ، بوصفها نموذجاً للعالمية وتجاوز الزمن ، وصعود الثقافة الشعبية من حيث هى سمة من سمات بناء الهوية القومية واستردادها ، خاصة فى إطار الدور الرائد الذى سوف تلعبه الرومانسية الألمانية .

وأخيراً ليس من الأمور العارضة أن تزداد هذه الحركة المناهضة للمنظور العقلانى، التى لم تختف قط عبر التاريخ الحديث و المعاصر، قوة وضراوة مع استتباب دعائم المجتمع الصناعى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر وإنتشار هيمنته على معظم بقاع العالم . ولعلنا نتذكر، على سبيل المثال، ما كان يمثله نموذج روسو الإصلاحى من "غرابة" فى قلب فلسفة التنوير، والإستخدام " المعكوس " الذى قام به " ساد " للعقل نفسه ولمنطق الطبيعة فى تبرير الجريمة والشذوذ ، وذلك فى

الوقت نفسه الذى يتحدث فيه رجال القانون عن الحقوق " الطبيعية " للإنسان . كما لا يغيب على أحد الدور " المثالى " الذى لعبته " الرمزية " ذات النزعة الأنطولوجية الواضحة و " البرناسية " ذات النزعة المتعالية على الواقعية والنفعية . أما فى عصر أوج الوضعية والعقلانية البرجماتية اللتين واكبتا انتشار الإمبريالية العالمية واستقرار مبادئ السوق وأخلاقياته ، فإننا نرى قوى" اللاعقل " المدمرة للأعراف والقيم البرجوازية تنبثق عبر تجربة لوترياموں الشعرية بالغة العنف ، وعبر تجربة رامبو الرائدة فى مجال " كيمياء الكلمة "، وهما التجربتان اللتان سوف تؤكدهما الحركة " السريالية " فى الثلث الأول من القرن العشرين ، بل نراها عبر "الوجودية " نفسها فى ثورتها العارمة على النسق الهيجلى، وما يمثله من قمع للحرية الفردية وكبت لتلقائية الذات فى سعيها نحو التحقق المبدع الخلاق عبر الزمان والتاريخ .

ولكن ، إذا كانت هذه التيارات المناهضة للعقلانية المثالية وللقيم الأخلاقية النفعية قد تناثرت ، كما نرى ، عبر التاريخ الغربى الحديث والمعاصر ، مع بعض الاختلافات فى الرؤى والخلفيات الإيديولوجية - من غير شك - هنا وهناك ، كما نرى ذلك واضحاً بين النيتشوية والفرويدية والماركسية التى تشترك جميعاً فى رفضها التراث الغربى الكلاسى ، إلا أنها لا تبلغ بحال من الأحوال فى ثوريتها " الإبستمولوجية " الحد الذى وصلت إليه " التفكيكية "؛ ليس فحسب فى نقد القوالب المنطقية الظاهرة للفكر الغربى الموروث ، وإنما فى تقويض تجربة " اللوجوس" أو العقل الغربى نفسه فى آلياته الأساسية .

غير أننا نعود فنقول ، على طريقة دريدا نفسه الذى يقدم المفهوم ثم يتجاوزه عن طريق " الإمحاء " الإيجابى - إن صح هذا التعبير (٦) - إن هذه الثورة أقرب إلى الثورة الكلامية منها إلى دعوة جادة إلى تغيير الواقع أو حتى إلى إيجاد لون جديد من الخطاب المؤثر أو الفعال . بعبارة أخرى ، إن ثورية الخطاب التفكيكى ليست أكثر حدة أو قوة من ثورية الخطاب النيتشوى أو الماركسى ، وهى إن كانت تعطى خطاب التفكيك قدرة لا نهائية على كشف أوهام العلمية والموضوعية الصارمة التى

قام عليها الخطاب الفلسفى الغربى المتوارث ، فذلك بقدر ما يكشف لنا أى خطاب نقدى ، وهذه حقيقة يجب التسليم بها ، أن كل ما يبدعه الإنسان ، غربياً كان أم شرقياً ، من نتاج أدبى أو فكرى ، لا يمكنه أن يفلت من حبائل الإيديولوجيا . وذلك بقدر ما تمثل الإيديولوجيا صفة ملازمة لكل خطاب إنسانى ، وبقدر ما يشكل هذا الخطاب محاولة يائسة لتجاوز الصدع الجذرى الذى يقع فى قلب المسافة بين الوجود والتصور وبين الشعور واللاشعور (٧) . وإذا كان الخطاب التفكيكى يعد ، فى نظرنا ،أقل ثورية من أى خطاب سابق عليه ، فذلك لأنه يخرج من جهة عن دائرة التاريخ ويقع فى ختام الفلسفات التى طمحت ، بشكل أو بآخر ، فى إقامة جسر بين الواقع والتنظير ، أو التى رأت فى الفكر مرادفاً للعمل أو وسيلة منهجية للتأثير على مجرى الأحداث وحركة الصيرورة التاريخية . إننا مع الفكر التفكيكى مع فكر نهايات التاريخ ونهايات الفلسفة بمعناها العريق ، أى الميتافيزيقا والأنطولوجيا ، وكذلك مع هيمنة مفاهيم المكان والسطحية (٨) والإحساس بالإنحدار والشيئية وسيطرة الآلة المعقدة وما يواكبها من استراتيجيات " اللعب " المنظم الذى يجتاح معظم المجالات الثقافية من أدبية وفنية وفلسفية .

حينما يخرج الفكر التفكيكى عن دائرة التاريخ ، ويعترف ضمنا بنهاية الفلسفة مع هيجل الذى يصل المطلق على يديه إلى الوعى بذاته من حيث هو وعى متحقق عبر التاريخ ، ومن ثم مؤسس للتاريخ (٩) ومهيمن عليه ، فإنه لايجد أمامه إلا طرق المراوغة والمداورة والالتواء لتفكيك ما أقامه تاريخ الفكر الغربى من قيم وأنساق ومفاهيم منطقية وأخلاقية عدت ، إلى وقت قريب ، بمثابة جوهر الفكر الإنسانى وحاضره الذى لا يغيب فى انفتاحه الجذرى على الماضى والمستقبل . وليس من شك فى أن المراوغة أو الالتواء (Loxos) فى قلب " اللوجوس " ، كما يمارسهما فيلسوف على شاكلة دريدا (١٠) ، لا يخرجان عن إطار اللعب ؛ وذلك لما يفترضه هذا اللعب من قيام عالم متخم ومجتمع يقوم على الفائض الاستهلاكى ، وما يقتضيه من اصطناع لغة وظيفية أو " عدمية " - وفقاً لتعبيرات بلانشو - تعمل

على تحويل الإبداع إلى ضروب من التشكيلات الخيالية التى لا يناط بها إدراك غور نفسى أو وصف حقيقة واقعة ، إذ لم يعد هناك من متاح ، بعد تفتت أبعاد الشخصية وتقلص الواقع الفعلى أو المرجعى إلى مرتبة أثر من آثار النص (١١)، إلا هذه اللغة نفسها، هذه اللغة العدمية التى تولد الحقيقة ونقيضها، والتى لا تتأكد إلا كإختلاف جذرى يمكنها ، فى الوقت نفسه ، من صياغة العالم ونقضه ، أو استبداله بقرين زائف (simulacre) .

وإذا كان التفكيك سلباً خالصاً ونفياً محضاً ، فهو لا يتحقق ، مع ذلك ، إلا بتوافر مجموعة من الشروط . ولعل على رأس هذه الشروط التنكر للاسم والتسمية، وذلك بقدر ما يردنا الاسم الذى يتصدر الجملة ويحكم حركتها ويحدد قصديتها إلى فضاء دلالى متجانس وإلى وحدة أولية سابقة على الفكر ؛ فالاسم تحديد وإحاطة (١٢) وإبراز لدعائم عالم يقوم على الثبات والسكون ولمرتكزات نظام يحكمه التراتب والتدرج . ومن ثم ، كان على فعل التفكيك ، بواسطة إجراءات الكتابة لما تتسم به من عتمة أو كثافة تكاد تكون ملازمة لما هيتها " التحبيرية " بث البلبلة والفوضى فى قلب الخطاب المستتب أو سابق التنظيم . كذلك يقع على عاتق عملية التفكيك إحداث فرجة فى نسيج النص ؛ بحيث تزدوج عملية القراءة ، وبحيث تسمح هذه " القراءة المزدوجة " المنبثقة عن هذه الفرجة بخلخلة النص وكشف الجذور التى يسميها دريدا " المركزية الصوتية والتصورية "، والتى تشكل العامل الميتافيزيقى أو الإيديولوجى الكامن لمجمل الخطاب الفلسفى الغربى ؛ منذ تأسيسه على يدى أفلاطون وحتى بلوغه أوجه عند هيجل .

إن التفكيك من حيث هوعملية تفتيتية لكل خطاب جاهز ، أى كل خطاب قد تشكل وفقاً لآليات وطقوس دلالية ، ولصيغ قراءة مترسبة عبر التاريخ فى صورة قواعد وأصول ونظم مقننة أو مودعة فيما يشبه المراسيم المتوارثة التى لا يجوز خرقها أو الخروج عليها، هو ضرب من الممارسة الظاهرية التى تنصب عملياتها على " السطح " الخارجى لعلامات الخطاب ، وذلك بالقدر الذى تحول فيه هذه الظاهرية

دون الإرتداد إلى أية احتمالية مضمرة أو كامنة فى قلب الشعور أو اللاشعور ، وبحيث تعوق ربط علامات الخطاب بأية عمليات تصورية أو تفسيرية ترتكز على معايير خارجية ومرجعية على شاكلة المؤثرات الاجتماعية أو النفسية أو كل ضروب التنظيرات التى تجعل من الخطاب محاكاة أو تعبيرا أو تحقيقاً لمدلولات وغايات حسية أو حدسية أو عقلية سابقة عليه أو موجهة له .

ولعل أهم ما يميز هذه الممارسة النظرية هو تشكيكها فى العلاقة الثابتة أو المستقرة التى تقوم بين الدال والمدلول؛ أى بين " الصورة الصوتية " - وفقاً لتعبير سوسير - ومفهوم الشئ أو تصوره ، وهى العلاقة التى يحاول دريدا زعزعتها بردها إلى فضاء الإختلاف وسلبيته الجذرية ، وذلك بقدر ما يشكل مفهوم النفى لديه نوعاً من المغايرة التامة لا علاقة لها البتة بالمرحلة السلبية للمفهوم فى صعوده نحو " التركيب " - كما هو الحال عند هيجل - التى لا تقع ، كما يقول دريدا، على مستوى المدلولات نفسها وإنما على مستوى بناء الصيغ والتراكيب اللغوية - الفكرية أو التصورية (١٣). وليس من شك فى أننا هنا أمام محاولة تقوم على النفاذ من فجوات النص ومحاور تمفصله وتقاطعاته ، وذلك بعد كشف علاقات القوى التاريخية التى تضفى عليه تماسكه الدلالى الظاهر ، وتحدد له ضروب التفسيرات الممكنة وغير الممكنة .

إن ما يرمى إليه فيلسوف التفكيك بهذا الصدد هو نوع - لو استخدمنا مفهوما خاصاً بمدرسة التوسير - من اكتشاف " قواعد إنتاج النص " التى تضع أيدينا على الآليات التى تنتج موضوعاته ومفاهيمه وترسم له حدوده الدلالية ، والتى تقودنا معرفتها إلى إعادة توزيع مفرداته وعناصره واستغلال فراغاته أو إستثمارها ؛ لا على شكل ارتدادات إلى قصديات مصدرية تفترض تنظيماً شعورياً سابقاً على النص ، ولا على شكل غايات محكمات يؤدى إليها النص بطريقة حتمية كما تنتج العلة معلولاتها ، وإنما فى صورة إعادة كتابة أو استنساخ ، تفسح المجال لبروز الثغرات والتناقضات والتساؤلات ، وتعمل جاهدة على فتح النص والإبقاء على

انفراجته بشكل دائم ومستمر . وليس من شك فى أن هذا الفتق الذى يمارسه فيلسوف التفكيك فى نسيج النص المقروء،، هو الذى يتيح له ليس فحسب الوقوف على تناقضاته وإنما كذلك استخدامها وتوظيفها فى إجراء العديد من " القراءات المزدوجة " ؛ بحيث لا نتمكن قط من اللجوء ، تحت وقع ميولنا ونزعاتنا اللاشعورية أو تصوراتنا وأحكامنا الإيديولوجية المسبقة ، إلى إغلاقه أو حبسه فى صورة دائرة يقع فى قلبها شعور المفسر أو المحلل على شاكلة ما يسميه أصحاب التأويل بالدائرة " الهرمينوطيقية " (١٤) .

لا جرم ، من ثم ، أن يلجأ دريدا فى معالجته النصوص التى يخضعها للتحليل والتفكيك ، إلى نوع من المصطلحات يقوم - فى معظمه - على توظيف مجموعة من الصور والاستعارات والتشبيهات التى تتراوح بين القطع والحز والوسم والحد والحفر وبين عمليات من التناقض والتعارض والإبدال وازدواجية الدلالة ، وذلك حتى يظل الذهن بمنأى عن كل مؤثرات الحقل الدلالى والرمزى المتوارث فى الفكر الغربى، وبعيداً عن إجراءاته المفاهيمية المألوفة على شاكلة مفاهيم القبلية (a priori) أو الإمبريقية التى ترد جميعاً إلى أس " اللوجوس " الغربى ، وإلى ما يقيمه من فصل وهمى أو متفق عليه ضمناً بين الفكر والواقع (١٥) . ولعل ضرورة استبعاد هذه المفاهيم ، بالنسبة إلى فكر التفكيك ، تتضح لنا أكثر حينما نفهم أنها جميعاً ترد إلى ضرب من الظاهرية الموجهة أو " المضبوطة " فى قلب الخطاب الميتافيزيقى التقليدى ، بينما يسعى دريدا إلى تأسيس ظاهرية جديدة تقوم على المغايرة التامة ، أو على نوع من " القفزة " خارج حدود " الريطوريقا" التقليدية التى ترد النص ، كما ألفنا ذلك طويلاً ، إلى " جوانية " مبدعه من جهة ، وإلى " خارجية " مرجعه من جهة أخرى (١٦) .

إن هذه الظاهرية لا تردنا ، كما هو واضح ، إلى واقع خارج النص ، وإنما هى تعمل على تحويل الواقع الذى لا يستطيع أن يفلت من شباك المتخيل ، إلى أثر من آثار النص ، وذلك بقدر ما يشكل أى إبداع فكرى أو فنى صياغة جديدة للواقع

وإعـادة تركـيب عناصـره وتوزيعـهـا من خـلال الرمـوز أو المواد التـعـبـيـرية التى يسـتخدمها المبدع . ومن ثم ، فإن هذه الظاهرية التى تتجدد فى إطار هذا المعنى ، سوف تتضمن بالضرورة إلغاء أى بعد داخلى أو ما قد نتصوره مضموناً يشير إلى هوية ثابتـة أو ذاتيـة متجانسة قابعة فى قلب النص . وليس من شك فى أن تحرير النص من هذه المرجعيات الخارجية والداخلية ما هو إلا إجراء يقصد به تحويل النص من وظيفته التقليدية - من حيث كونه وثيقة - إلى جماع من الممارسات الإنتاجية لدلالات تتولد عنه ، أو بعبارة أخرى لدلالات لا تتطابق بأية حال ومعطياته المباشرة ، أو ترد إلى معان كامنة أو غائمة متضمنة فيه بالقوة ، وإنما لدلالات مرجأة ؛ أى قـابلة دوماً للإنتاج انطلاقاً من فـراغـات الكتـابة ومن المسـاحـات " البـيضـاء التى تولدها هذه الفراغات ، والتى تشكل - ابتداء من الشـاعر ملارميه - قضية الأدب الرئيـسـيـة ؛ ألا وهى أن موضـوع الأدب هو الأدب نفسـه ، أى الإبداع اللغـوى فى المقام الأول .

ويذهب دريدا إلى أن هذه المسـاحات البيضاء ، التى علينا أن نتلمسـها بين ثنايا السطور هى نوع من قراءة الغائب - الظاهر أو " الخفى - المقروء " كما يقول ، وهى قراءة غير متاحة إلا بواسطة ازدواج الرؤية ؛ أى ما يسميه الكاتب تارة " الجلسة المزدوجة " (double séance) وتارة أخرى ظاهرة تعليق النص (suspens) . ويتضح لنا مفهوم " التعليق " هذا بتأمل وظيفة " العنوان " فى شعر ملارميه ، وذلك بقدر ما لا يأخذ منه هذا الشاعر إلا صورة العلو والهيمنة على فضاء القصيدة وكأنه أشبه بـ " الثريا" المعلقة فى سمـاء الغرفة ، ولكنها لا تحدد ، بأى شكل من الأشكال ، محتوياتها أو ترتبط بها ارتباطاً منطقياً أو موضوعياً . من ثم ، فالعنوان عند ملارميه ليس إلا محض ضوء يسطع بياضه على سطح الكلمات لينير " تعرجاتها " ، ومحض هالة ضبابية تفتح لخيال الشاعر ولخيال القارئ معاً مجالات متعددة لتوليد الصور والاستعارات والكنايات . بعبارة أخرى ، ليس على " العنوان " أن يحكم معانى القصيدة ، إن كانت هناك معان يعتد بها ، وليس عليه أن يحددها بطريقة

مسبقة ؛ فهو ، وإن كان يحتل الصدارة مثل مقدمة الكتاب ، ليس وسيلة إلى تلخيص أو تقديم موضوع من الموضوعات أو ذريعة لإبراز نقاط نرتكز عليها فى فهم وإدراك أغراض أو أهداف كاتب من الكتاب ، وذلك بالقدر الذى أوضحنا فيه أن عملية الكتابة لا يناط بها، فى فكر الحداثة ، ردنا إلى نفسية الشاعر أو الأديب والتعبير عن خلجاته وأحاسيسه بنوع من الانعكاس لها، أو ردنا إلى العالم الخارجي لمجرد وصف معالمه أو الإشارة إلى أحداثه وخطوبه (١٧) .

إن مفهوم الكتابة عند ملارميه يضع ، كما نرى ، حدا لضرب عريق وراسخ من تاريخ الأدب ، كما يذهب دريدا ، و لتاريخ يهيمن عليه عرض الأفكار والعواطف والبحث عن الحقائق ، وفقاً لمبدأ المحاكاة الأرسطى الذى يجعل من الفن صورة معبرة ومؤثرة للحياة ، وذلك حتى يؤسس فناً جديداً يقوم على استغلال حركة رموز الكتابة فى توليد نوع من الحقيقة " البيضاء " التى لا تتكفل بأن تنقل إلينا صوراً من الحياة أو صوت الضمير وخلجات الوجدان ، بقدر ما تتجشم إبداع عالم خيالى يصعب فيه " الحسم " بين الحقيقة والكذب ، أو بين درجات الصدق والزيف . ومن ثم، تتحدد وظيفة الكتابة الجديدة فى أنها ليست محاكاة تقريرية لمبادئ مثالية ، ولا تقليداً لمثل وقيم تقيمها علاقات القوى السائدة ، وإنما نوع من مغامرة الحرف ومن استنبات الورقة البيضاء وإخصاب النص حتى ينمو ويتفرع فى كل إتجاه ، بعيداً عن كل وحدة موضوعية أو ذاتية مفروضة عليه ، وفى حرية تكاد تكفل كل ضروب التناقض والإختلاف ، وتكاد تفلت من كل صنوف القواعد والالتزامات ، فنية كانت أو فكرية أو معيارية ، اللهم إلا من ضرورات الكتابة التى تخطها لنفسها على طريق التجديد ؛ أى " القطع " ، كنوع من اللعب المنظم .

إن هذه اللعبة المنظمة ، التى يقوم فيها " القلم " بدور البطل الاستراتيجى ، تتحقق بصورة مثلى فى رواية (أعداد Nombres) لفيليب سوللرز (١٨) ، الذى يصل بفن الكتابة إلى غايته القصوى، وهى غاية لا تتجاوز الوهم والخيال ، ولا تخرج عن حيز الورقة المكتوبة التى تردنا سطورها وما ترسمه من أشكال وظلال إلى

عالم من المسرحة الأدبية والتمثيل (اللعب) الخطابى الصرف ؛ أى إلى عالم لا يتجاوز ممثلوه ، فى نهاية المطاف ، دور الكاتب - المخرج ودور القارئ - المشاهد . ولعل هذه التمثيلية الأدبية التى يتيحها فن الكتابة الجديدة ، تبلغ غايتها حينما يخيل إلى القارئ - طالما نحن لم نخرج من عالم التمثيل الذاتى (auto - re-présentation) للأدب الذى تمارسه مدرسة " Tel Quel " - أنه قد تحرر من علاقة التبعية التى كانت تفرضها عليه الوظيفة التقليدية للأدب ؛ حيث يلعب المؤلف دور مؤسس المعنى ومبلغ الرسالة والمربى والواعظ والأب المهيمن ، بينما يكتفى القارئ بدور المتلقى أو المستهلك السلبى الذى يكتفى باجترار متعته ؛ سواء بالإتحاد مع " الأبطال " أو الاغتراب فى الأحكام والتصورات الملتوية التى تفرض عليه . إن هذه التمثيلية تتيح للقارئ المشاركة الفعالة فى صياغة هذه الممارسة الروائية المفتوحة ، وفى الإحلال محل المؤلف العليم بكل شئ والمستبد برأيه ورؤيته ، وذلك بما يتوافر له من فرص لتقطيع إنتاج الكاتب وإعادة توزيع عناصره ، وبما يتاح له من إمكانات فصم عرى هذا المثول أو الحضور الخادع الذى يبدو كأن المبدع يحاول ممارسته من خلال عمله .

لاجرم ، من ثم ، أن يُستبعد من هذه الرؤية الجديدة للنص كل بعد نفسى للشخصية وكل رؤية شمولية للأحداث وكل تسلسل منطقى لها ، وأن تُستبدل بالأساليب التقليدية التى تقوم على التصوير والتعبير رؤية مغايرة تقوم على التفكيك وعلى بث بذور التناقض والإختلاف داخل النص ، بغرض تكاثره وتفرعه وتفتيته إلى ما لا نهاية عن طريق التحويل والإبدال . ولا جرم أن تذوب فى هذه الرؤية الجديدة صورة المؤلف المبدع والملهم من قبل القوى الغيبية لتحل محله محض " ذات وظيفية " ، لا كيان لها ولا وجود خارج النص وما يفرضه عليها من آليات تسجيلية . ومن ثم تذوى، مع الكتابة الجديدة ، أسطورة الكلمة الحية ، وتنحسر كل التصورات المتمركزة حول أولوية الصوت وقدرته اللامتناهية على تمثيل الحقائق المجردة التى تعيش فى كنفها الميتافيزيقا الغربية منذ تأسيسها مع أفلاطون وحتى

أفولها مع هيدجر . وعلى هذا النحو ، تنبثق فكرة موت المؤلف ، وتغييب صورته الحية لتصبح محض بؤرة فى شبكة النص أو محض هوية نحوية تسمح بتقطيع جمله وإعادة توزيعها أو إبدال عناصرها ، لا من منطلق توليد المعانى وتحقيق رغبة المتماثل بإحلاله فى الآخر ونفيه له ، وإنما على مستوى البناء والتركيب وإعادة تفكيك البناء والتركيب ، على شاكلة تكاثر الأبناء من خلال موت الأب (١٩) .

علامات تاريخية :

لا شئ يحتم علينا أن نعتقد أن مفهوم الكتابة ، كما يبرز عبر كتابات ملارميه وسوللرز ، يتطابق تماماً والمنظور التفكيكى الذى يدعو إليه دريدا نفسه كما لا يجب أن تغرر بنا هذه الانزلاقات المستمرة التى تتم بين بعض نصوصه ونصوص غيره من كتاب الحداثة وما بعد الحداثة . ذلك لأن مظاهر التشابه والتقارب لا يجب أن تعمينا عن الفوارق والإختلافات ، خاصة فى مجال دراسات تقوم أساساً على مبدأ الإختلاف . من ثم ، فالرؤية المادية البحت للكتابة التى ينادى بها سوللرز (٢٠) واستقلالية الكتابة الشعرية التى أسسها ملارميه (٢١) ، والتى لا تخلو ماديتها الرمزية من نزعات مثالية أو قل " ماورائية " لا تستهلكان تماماً - إن صح هذا التعبير - كل الإمكانات والإحتمالات التى يطرحها إشكال الكتابة عند دريدا ، من حيث هو إشكال يقوم على الإختلاف الجذرى وعلى ثنائية أساسية لا هى بالمادية ولا هى بالمثالية (٢٢) . ومن ثم علينا ، نتيجة لذلك ، أن نقترب تدريجياً من هذا الفكر بطريقة تمكننا من تجميع شتاته ، وكذلك من غير أن نحاول طمس هذا الشتات وتجاوز خصوصيته من حيث هو فكر للتناثر المنهجى ، والانفلات الدائب من المركز(٢٣) الذى لا مكان له فى إطار النظريات التى تحاول الإفلات من نسقية البنيوية ودائريتها المغلقة .

ولعل أول ما يجب أن نعنى به من جوانب هذا الإشكال الذى يثيره الكاتب بصدد الكتابة : هو أولاً علاقته بالصوت ، وثانياً مدى مشروعية ثانويته المفترضة فى قلب

الفكر الميتافيزيقى الغربى بالنسبة إلى أسبقية الصوت أو الشفاهية بوجه عام . وليس من شك فى أن ما يطرحه دريدا على بساط البحث ، من خلال هذه النقطة ، هو التشكيك فى إحدى مسلمات الفكر الدوجماطيقى بعامة ، وذلك بقدر ما يقوم هذا الفكر على مطابقة اليقين أو الشعور لواقع عملية التصور، وبقدر ما تشكل هذه المطابقة استغراقاً تاماً للشعور أو حضوراً كاملاً للحقيقة فيه ، إلى درجة تمحى فيها كل مسافة بينه وبين العالم ، ويتقلص فيها كل إمكان للشك أو التساؤل المنهجى الذى يحرر الفكر ويطلق إساره من قيد الوجود . ولربما يجدر بنا ، هنا أن ننوه بأن هذا الإشكال لم يطرح دائماً من خلال هذا المنظور التفكيكى ، خاصة أن محط الاهتمام فى كثير من الدراسات (٢٤) يدور حول التمييز بين مقومات الثقافة الشفاهية من حيث ارتباطها بنمط تاريخى يتمتع بطقوسه ومراسيمه ، بل بفلسفته الملازمة له ، وبين مقومات الثقافة المكتوبة التى لم تتبلور، على الأقل فى صورة إشكال خاص بالكتابة ، إلا فى ظل الحداثة والإيديولوجيات الناجمة عنها (٢٥) . ومن ثم ، يبقى لفكر التفكيك هذا التفرد، وهو أنه لا يهدف إلى تحديد الأشكال الكتابية بقدر ما يهدف إلى طرح إشكال " الفضاء " النقدى الذى يتطور من خلاله المنظور الإيديولوجى للشفاهية فى قلب الفكر الغربى الموروث .

إن الخلخلة ، التى يحاول دريدا بثها فى قلب الخطاب الفلسفى الغربى التقليدى ، تمس قواعده الأساسية وآلياته المحورية التى يقوم عليها ، وذلك بقدر ما يقوم أى خطاب عقلانى - مثالى -(وحتى مادى عن طريق القلب) على نوع من المركزية الصوتية (phonocentrisme) ، من جهة ، وعلى نموذج عقلى. لغوى (Logos) ضمنى أو قبلى يوجهه ويرسم له أطره وحدوده التى لا يستطيع تجاوزها ، من جهة أخرى . ولاشك أنه إذا كان دريدا يربط بين المركزية الصوتية ومركزية " اللوجوس" فى الفكر الغربى ، فذلك لأن الخطاب الفلسفى لم ينشأ ولم يتبلور عند اليونانيين القدماء إلا بقيام اللغة الصوتية التى تعتمد على النظام الأبجدى فى الكتابة ، ولأن الفكر الميتافيزيقى المجرد لم يستطع أن يتضوع ويتألق إلا بالقدر الذى أتاحته له

اللغة الصوتية من تحليق وتجاوز للصور المادية المباشرة التى كانت تتم بواسطتها أنماط الكتابات السابقة على النظام الأبجدى، سواء فى صورة Pictogrammes أو فى صورة idéogrammes . وليس من شك فى أن نقد الأسس الصوتية للخطاب الفلسفى الغربى، وإبراز وظائفه الإيديولوجية الكامنة ، عملية لا تتم عند دريدا من غير تضخيم واع ، بل استفزازى ، للمكونات الكتابية للفكر ، وهو الأمر الذى يدفعه إلى محاولة تأسيس نوع من الكتابية أو " الجراماتولوجيا " الجذرية . ومع ذلك ، فهذه النزعة المتطرفة ، التى يتسم بها مدخل دريدا إلى الفلسفة ، لا تخلو هى نفسها من رؤية نقدية وإدارك عميق للطرق المسدودة التى تؤدى إليها. ولعل ذلك يفسر لنا غياب أية نظرية " وضعية " للكتابة عند دريدا، وعجز الفكر التفكيكى بعامة عن تجاوز المرحلة النقدية إلى مرحلة تأسيسية أو بناءة .

بيد أن استبقاء الفكر التفكيكى فى حيز النقد أمر لا يخلو فى حد ذاته من جوانب بناءة ، وذلك بقدر ما يعمل هذا الفكر ، بجانب معارضته لكل فكر دوجماطيقى راكد ، على تثوير الفكر البشرى وتحريره من ربقة التقاليد العتيقة والأنماط التصورية البالية . ولعل تضخيم دور الكتابة ، على حساب الصوت أو الكلمة الحية ، من الأمور التى تثير من المشاكل أكثر مما تحل ، إلا أنه اختيار يشكل - فى حد ذاته - أحد الإمكانات بالغة الأهمية التى استطاعت التفكيكية بواسطتها تقويض دعائم المركزية للخطاب الفلسفى الغربى ، كما استطاعت أن تولد عن طريق الكتابة صورة مستقبلية ومتحركة للفكر البشرى ، وذلك بقدر ما تشكل ظاهرة الكتابة الفكر فى مآله ، بوصفه ممارسة إبداعية ، وليس فى ماضيه أو فى تطابقه مع الخطاب السائد .

أفلاطون ومبدأ العقار :

بالرغم من أن عالما مثل والتر أونج (٢٦) يحاول أن يقدم لنا أفلاطون فى صورة معادية تماماً للشعر وللفكر الشفاهى ، فإن دريدا يعمل على تقديمه فى صورة مغايرة

تماماً ؛ إذ إنه يعده المؤسس الأول لأحكام القيمة التى أضيفت إلى ما يسمى بالكلمة الحية ، والتى أدت إلى تضاؤل وظيفة الكتابة وتدنيها إلى مرتبة التابع أو الصورة الباهتة للصوت (٢٧) .

وليس من شك فى أن موقف دريدا من أفلاطون يقوم على الالتباس والمراوغة ؛ إذ أنه لا يعالج حواراته أو نصوصه وفقاً لمصطلحاتها الظاهرة أو بإعتبارها تقدم لنا مجموعة من المبادئ التى يجدر بنا تمثلها وتفهمها بطريقة مسلم بها . على نقيض ذلك ، إنه يستغل صورة الجذر اللغوى الذى يرد لفظة النص إلى معنى " النسيج " ليحاول فك نص " فيدروس " بوجه خاص ، وليحاول أن يقنعنا بأن ما توصل إلى كشفه قد استمر قروناً عدة مطوياً أو خبيئاً فى طياته وثناياه ، ويبدو أن دريدا قد وجد ضالته فى مفهوم " العقار " (phar makon) الذى يلعب فى النص الأفلاطونى دوراً محورياً ولكنه بالغ التناقض والالتباس ، ولعله أشبه بدور العنوان المضلل الذى رأيناه يعمل كنوع من " البياض " المولد للمعانى والدلالات عند الشاعر ملارميه .

ولكن ما العلاقة التى تربط بين العقار أو " الفارماكون" وحوار " فيدروس " ؟ فى الواقع ، إن ذكر العقار ، بالرغم من أهميته المركزية فى نسيج الفكر الأفلاطونى، سوف يأتى بطريقة عارضة من خلال الانزلاقات الكلامية التى تضفى نوعاً من الجدلية الحيوية على الحوار . ذلك أن " فيدروس " يبدأ قائلاً إن الأحرار من الرجال يأبون أن يخلفوا وراءهم كتابات مدونة على شاكلة ما يفعله الكتبة والسفسطائيون الذين لا يعبرون عن أفكارهم بقدر ما ينقلون أفكار الآخرين ، وهو ما يدفع سقراط إلى الرد بأن الذى يهم ليس هم الأشخاص وإنما الظروف التى تدون فيها الحقيقة والموضوعات التى تتصل بها ؛ إذ أن مفهوم " الموضوع " الذى يشير فى اليونانية، كما فى العربية ، إلى الموضع والموضوع (Topos) سرعان ما يدفع " فيدروس " إلى ذكر أسطورة أوريثيا (Orithye) التى تدفعها ريح الشمال " بوريه " (Borée) إلى السقوط من فوق الربوة ، وذلك فى اللحظة عينها التى بدأت تفتتن بجمال الموقع ، وهو ما يحث سقراط على قوله العابث بأن سقوط هذه العذراء قد تم

فى اللحظة التى كانت تعبث فيها مع الصيدلانى (Pharmacée) ، مشيراً بذلك إلى وجود عين ماء للاستشفاء بهذا الموضع (٢٨) .

مهما يكن - إذن - من أمر هذه الإشارة الأخيرة إلى عالم الاستشفاء ، التى أوضحها أحد كبار دراسى الأفلاطونية (٢٩) ، فإن ما يلتقطه دريدا هو الدور الهامشى والمركزى ، فى الوقت نفسه ، لهذا الوجود الملتبس للفظة " الصيدلية " أو العقار ، نظراً لما قد يتوافق فى هذا الأخير من معنى "السم" مع حادثة سقوط العذراء ، ولما سوف تدرج عليه اللغة بعد ذلك من استخدامه بمعنى الدواء والعلاج . إن هذا اللبس عينه هو ما يقود دريدا إلى إتخاذ مفهوم العقار أنموذجا للكتابة ، وذلك بقدر ما تشكل هذه بدورها نوعاً من الازدواجية المحيرة فى قلب المحاجاة الأفلاطونية ، وبقدر ما تسمح بفتح الثغرات وكشف المساحات البيضاء والغائبة فى حواراته ؛ وهو الأمر الذى يؤدى إلى تجاوز النص الأفلاطونى وإلى ضرب من المشاكلات بين العقار والكتابة ، وإلى الجمع بين هذين والعلم والسحر ، وذلك بقدر ما تبعد الشقة أحياناً بين العقار وعلم الطب ، وبقدر ما تتعارض أحياناً أيضاً كتب الوصفات (biblia) مع الجدل والعلم الحى والمعرفة الحقيقية .

على هذا النحو ، يقودنا العقار إلى الأسطورة فى تعارضها مع المعرفة النظرية؛ أى إلى المعرفة القديمة التى تقودنا بدورها ، عبر أسطورة " تحوت " المصرية ، إلى علامات الكتابة ؛ وهو الأمر الذى قد يجعل من هذه العلامات " فضلة " ملحقة بخطاب الحق والفضيلة ، وقد يطرح قضية التناسب بين دور السفسطائيين المضلل فى قلب المدينة وبين صرامة قوانينها وأحكامها ، بل - عن طريق الإضافة - بين الطبيعة الخالصة - كما يتصورها روسو - وبهرج الكتابة (٣٠) . ولا يكتفى دريدا بهذا الحد من استدرار النص واستنطاق مكامن صمته ؛ إذ إنه يفطن إلى ما تمثله الكتابة فيه كذلك من حقيقة مضادة للحقيقة السقراطية ، وذلك بقدر ما تتجاوز الكتابة وظيفتها من حيث هى تابع و " إضافة " وملحق ، لتصبح الظاهر فى مقابل الباطن ، وبقدر ما تلصق حقيقتها الملغزة بماهية الأسطورة وما تشتمل عليه هذه من

أقنعة مخاتلة تحجب مصادر الحقيقة ومنابعها البعيدة ، كأنها الظل الذى يغشى على نور " اللوجوس "، ويطمس جدليته الحية .

إن هدية الكتابة ، التى يقدمها " تحوت " فى الأسطورة المصرية إلى سيده وربه " آمون" هدية ملتبسة وعطاء لا يخلو من شبهة والتباس ، خاصة أن هذا الاختراع قد يموه الكلمة الخالقة ، وقد يستبدلها عن طريق الخلابة والخداع بتفسيرات مضللة تذهب ببهاء الأب وتسدل الحجب على حضوره الأبدى (٣١) . إن الكتابة ، حينما تستحل لنفسها مكانة الكلمة الحية ، تنذر بموت الأب وتمثل عصيانا لنواهيه ولمثال الخير الذى استنه ، ولكن لنعلم ، على الدوام ، أن اغتيال الأب الذى تمثله الكتابة ليس إلا ضرباً من الإغتيال المؤجل ؛ إذ أن كل تفسير أو تأويل غير مطابق لظاهر النص هو مشروع متجدد أبداً فى قتله تماماً ، كمشروع دريداً فى وأد أسس " اللوجوس " الغربى ووضع حد لسطوة آبائه المؤسسين .

ولعل العلة الخفية التى تدفع الفكر اليونانى ، كما يبرز لدى مؤسس الميتافيزيقا الغربية ، إلى استخدام أسطورة " تحوت " المصرية ، تقر فى خارجيتها نفسها ، أى فى كونها عنصراً مستجلباً وبذرة مقوضة لمبدأ أولوية الإلهام الروحى و " ثبات الهوية "، وهى الوظيفة عينها التى ستؤديها شخصية " هرمس " (٣٢) من حيث ارتباطها بالسحر والعلم ، ومزج الوهم بالواقع والزيف بالصدق والبهرج بالأصالة ، فى آن . ولاشك أن هذا الالتباس نفسه هو الذى يميز ، كما فطن دريدا إلى ذلك ، وظيفة العقار أو " الفارماكون " فى حوار " فيدروس " ، من حيث ارتباطه باختراع فن الكتابة . ذلك أن هذه يمكنها أن تشكل علاجاً ناجعاً لدعم الذاكرة وتدوين المعرفة ، ولكنها - فى الوقت نفسه - خطر يتهددها بالموت والتجمد، وذلك بقدر ما يشكل " تحوت " - فى الأسطورة المصرية - ليس فحسب إلها للمقادير والموازين والحساب ، وإنما أيضاً رئيساً لمراسيم الوفاة والبديل القمرى للإله الحى "رع" . ومن ثم ، نفهم أن هذا الإله المزودج الشخصية يمثل ، بالنسبة إلى دريدا ، مبدأ فقدان الهوية ، تماماً كما يقوم بوظيفة العلامة اللغوية التى تومئ - بحكم طبيعتها الإشارية - إلى المعنى ونقيضه ، وذلك من غير أن يمس ذلك ماهيتها أو جوهرها (٣٣) .

ومهما يكن من كياسة وجهة نظر دريدا بصدد الكتابة ودورها الإشكالى فى الفكر الأفلاطونى (٣٤)، يبدو لنا أن فيلسوف التفكيك يسلخ بشكل قاطع موضوع الكتابة عن وظيفة اللغة ، وما قد تتعرض له هذه الوظيفة - التى تقوم على الاتصال فى المقام الأول - من انحراف يجرها إلى بعض المثالب التى شجبها ليس فحسب الفكر الغربى وإنما أيضاً الفكر العربى مثل التشادق والتفيهق (٣٥) . ومن ثم ، فإن الحذر الأفلاطونى من زيف الكتابة ودورها فى التضليل لا ينصب فقط على البقايا الفاسدة من التصورات الميثولوجية ، وإنما أيضاً - وفى الأغلب - على محاربة ألاعيب السفسطائيين وأحابيلهم التى كرس سقراط حياته لدحضها وتبديد آثارها السيئة وعواقبها الوخيمة على عقول الشباب ونظم المدينة وقوانينها. بل إننا نكاد نقع هنا على نوع من المخافة المتأصلة ضد اللغة نفسها ، وما تؤدى إليه من مزالق وشطحات . ومن ثم ، يصبح الكلام الحق ليس فقط حديثنا إلى الآخرين ومحاورتنا إياهم ، وإنما حديثنا إلى أنفسنا . وهذا هونفسه ما نقرأه فى محاورة " فيدروس " :

" إن الفكر خطاب توجهة النفس إلى ذاتها ، فالنفس حينما تفكر لا تفعل شيئا سوى محادثة نفسها ، سائلة ومجيبة ، مؤكدة ونافية . إن الحكم يتم حينما تنطق به بصدد موضوع . الحكم إذن هو النطق والرأى والخطاب الملفوظ لاصوب الآخر وبصوت جلى، ولكن فى دخلية النفس وفى صمت " (٣٦) .

بعبارة أخرى ، إن المطلب الأساسى للفكر اليونانى هو البحث عن هذه " الجوانية" التى أسسها سقراط ، والتى تشكل عمق الفكر الغربى منذ قيام الميتافيزيقا اليونانية وحتى هوسول بل هيدجر ، كما سوف نرى ذلك لاحقاً . ومن هنا، نفهم طبيعة الإشكال الذى يعقده دريداً حول الكتابة ؛ فهذه ليست إلا المظهر الخارجى للنفس أو ظاهريتها التى تهدد دخيلتها ، وذلك بقدر ما تشكل هذه الدخلية جوهر الفكر الذى يريد " اللوجوس " أن يكون لسانها الحى وترجمانها الصادق . ومع ذلك ، فالكتابة ـ أو اللغة بصفة عامة - ضرورة تعبيرية مفروضة على النفس ، ولا

مندوحة لها من اللجوء إليها وإلا بقيت مجرد قوة داخلية ، ولعل ذلك ما دفع الفلاسفة العرب إلى تسمية النفس " الناطقة " (٣٧)، وإن كانوا يقفون من صفة النطق الموقف الأفلاطوني الذى أشرنا إليه ، والذى سوف نرى صداه عند هوسرل ، وهو توجه النفس إلى ذاتها بالحديث عبر عملية الفكر . من ثم ، فالكتابة كالترجمة والدواء تتسم بطابع مزدوج يتراوح بين حدين : فهى - من جهة - تقنية لا تكسب فعاليتها إلا بفضل العلم والمعرفة الرشيدة ، وهى - من جهة أخرى - دربة أو مهارة خاصة تقوم على علاقات ملتبسة أو على الأقل غامضة وغير واضحة بقوى الإلهام وسحر البيان ، أى بكل ما قد يضفى عليها رونقاً وبريقاً ، ولكن على حساب الصدق والأمانة .

إن الكتابة تشبه ، فى خطورتها ، فن الرسم الذى تستمد منه حروفها ووسائلها التصويرية الحسية ، وهى مهما بلغت من الدقة فى تصوير حقائق النفس أو التعبير عنها ، تظل كالرسم محض " محاكاة للمحاكاة " (٣٨) ؛ أى تظل بعيدة عن الأصل والمثال الذى تبغى تقريبه إلى العقول أو الأذهان . وهى كذلك فى مشاكلتها للعقار تمثل ضرباً من " الإضافة " إلى الطبيعة ، وذلك بقدر ما يقوم الطب اليونانى والطب ما قبل الحديث كله على مبدأ التوافق مع الطبيعة ؛ أى أنه يجب على الكتابة - فيما يتصل بتدوين ما يدور بدخيلة النفس - أن تكون مجرد " مساعد "، تماماً كالدور المنوط بالدواء فى الطب الطبيعى ؛ فالدواء لا يفرض إلا عند الضرورة القصوى، وبعد أن تستنفد كل الوسائل الطبيعية من تمرينات جسدية أو نظام للحمية لرد الجسم إلى نظامه الطبيعى . بعبارة أخرى ، ليس على الكتابة إلا أن تعين الذاكرة على المحافظة على ما هو ماثل بها من معارف حية ، وأن تبقى على هذه العلاقة الداخلية الحميمة التى تربطها بالمثل ، وعلى هذا الاتصال الوثيق الذى تقيمه مع هذا " الحضور " الساطع للواقع والأشياء . ولكن أنى لها أن تصدق تماماً فى ذلك ! فهى ، بحكم طبيعتها ، قوة خارجية لا تستطيع أن تثبت الحقائق إلا ن خلال العلامات والأشكال والحروف . إنها ، من غير شك ، تحمل بين طياتها

خطراً جسيماً ؛ ألا وهو دفع الذاكرة إلى الاسترخاء والنسيان . ولعلنا نتذكر جميعاً أن مشكلة الإنسان الكبرى هى أنه ينسى وينسى ، كما يذهب هيدجر . أنه ينسى ؛ فالنسيان هو مشكلة الوجود من حيث هو وجود (٣٩) . والحقيقة أو الوجود الحق ، كما تطرحها الميتافيزيقا اليونانية ، هى الخروج من النسيان .

ولعل أهم ما يبرز عبر هذه الثنائيات التى يبرع دريدا فى كشفها ، هو إمكان تصنيفها تحت المسميات التقليدية التى ألفناها ؛ مثل التراوح بين الإفراط والتفريط، أو بين الإعتدال وتجاوز الحد، ولكن دريدا يضرب بذلك كله عرض الحائط، ولا يعنى إلا بإبراز ما تقوم عليه مثل هذه الثنائيات من محاور توليدية أو قوالب منظمة للمحاورة الأفلاطونية ، سواء أكانت هذه تسمى " فيدروس " أم " بروتاجوراس " أم " فيلابوس " . وليس من شك فى أن المحور الأم الذى ينتظم هذه الثنائيات ويحكم تطور حركتها داخل النص الأفلاطونى ، لا يخرج عن مقولتى الظاهر والباطن أو الداخل والخارج ، اللتين سبقت الإشارة إليهما . وليس من شك فى أن هذه الثنائية الجذرية تستطيع أن تضم بين ثناياها كل أشكال التعارضات المألوفة ؛ مثل علاقة الجسد والروح أو النفس ، وعلاقة الروح والحرف والطبيعة والفن أو الثقافة وغيرها ؛ إلا أن مركز ثقلها يقر فى هذا الطرح الظاهرى البحث لقضية الكتابة ؛ أى فى هذا الطرح الذى يشكل نقطة اللاعودة أو القطيعة الجذرية بين الفكر الكلاسى وفكر الحداثة . ذلك أن " الخارج " (Le dehors) ، كما يقول دريدا ، : " لا يبدأ عند نقطة التقاء ، ما نسميه ، حالياً النفسى والفيزيائى ، ولكن عند النقطة التى بدلاً من أن توجد فيها الذاكرة كحركة للحقيقة نفسها ، تترك نفسها للإبدال بواسطة الأرشيف والانزياح بواسطة علامة للتذكر والتذكير " (٤٠) .

معنى ذلك أن خطورة الكتابة لا تكمن فى كونها مجرد قوة حجب للوجود ، على طريقة هيدجر ، وإنما فى كونها تنتمى فى ماهيتها إلى عالم الإبدال ، وهو ما يشكل خطراً جسيماً على المثل الأعلى لذاكرة محضة ومستقلة بذاتها عن كل عنصر خارجى ، أى أن مبدأ " الملحق " أو " البديل " (suppléance) - الذى تشكله

الكتابة بالنسبة إلى قوة التذكر - يمكن خطره فى كونه يقيم عالماً من الحضور الزائف، بدلاً من الحضور الأصلى للمقوم والمثال (Eidos) : فالكتابة - مهما تبلغ من البراعة والإحكام - لا تستطيع أن تنوب إنابة مطلقة عن الأصل ، وإلا أفسحت المجال لالتباس المعانى وإختلاف طرائق التفسير والتأويل. كما أنها تميل بطبعها ، بوصفها نسقاً من العلامات والآثار المادية ، إلى نزع الدلالة الحية للصوت عن وظيفتها المتطابقة مع المعنى القائم فى النفس أو الذاكرة ، لتحولها إلى مجموعة من الرواسم الظاهرية البحتة ؛ وهو الأمر الذى يشكل تمجيداً لعالم الوسائط والبدائل ، على حساب مبادئ الأصالة والصدق (٤١) .

بيد أن الإلحاح على كل المظاهر السلبية للعقار أو على الأعراض الجانبية له ، إن صح هذا القول ، لا يعنى فقدانه كل خواصه العلاجية المرجوة ؛ ولكن المناط يظل هنا قضية " حسم " فى المقام الأول ؛ وهو الأمر الذى يقع على عاتق مقرر الدواء نفسه، سواء أكان هذا المقرر (Pharmakeus) طبيباً أم ساحراً أم فيلسوفاً أم سفسطائياً. ودلالة ذلك ، فى قراءة دريدا لأفلاطون ، أن العلم قوة ومنة ذات حدين ؛ فهى إما تنتج آثاراً طيبة ونافعة وإما تولد نتائج ضارة وفتاكة ، وفى كلتا الحالتين لا يكون المحك أو المرجع الذى يعول عليه مزاج المعالج أو فعالية الدواء ، وإنما المواءمة بين هذا الأخير وجسم المريض ، تماماً كما يتحتم على الفيلسوف - الذى لا يخلو شخصه مثل سقراط من الشك وسوء الظن - أن يوائم بين تعاليمه المولدة للحكمة والحقائق النافعة للمدينة والإنسان . هناك ، إذن ، استخدام جيد للعقار ، كما أن هناك استخداما سيئا أو ضارا له . وليس الاستخدام الموفق ، على كل حال ، من الأمور المفروغ منها أو المقررة مقدما . ذلك أن تناول الدواء أو الأمر به ليس محض «وصفة» يتفوه بها أو تخط على رقعة ما ؛ إذ لا بد لنجاح أثره من التحلى ببعض الصفات الحميدة كالشجاعة والقدرة على مجابهة احتمال الموت ، أى أن اللجوء إلى الدواء ليس محض تناول آلى أو ظاهرى ؛ فهو يتطلب على شاكلة المثال السقراطى القدرة على استبطان القوانين والتسليم بالحقيقة والمثال ، وهو ما لا يتم إلا بتجاوز

الشكليات وبالتوافق مع قيم المدينة الراسخة التى لا تقوم حياة مستتبة ومؤكدة لتماثلها الذاتى من غيرها، وعلى رأسها "الخير" و" الأب" والثروة" و "الشمس اللامنظورة" (٤٢) .

على كل حال ، إن هذه الثنائية الجذرية للعقار تدفع فيلسوف التفكيك إلى تأويله ؛ لا على أنه حقيقة ثابتة وإنما على أنه " انفراجة اللاهوية " أو الموقع المتحرك للبينية ؛ فهو ليس بموجود حاضر ولا بموجود غائب ، وإنما إمكان هذا أو ذاك أو ، كما يقول فى لغته الخاصة ، موقع " الاختلاف المرجأ " الذى يمثل بالنسبة إلى كل تعاليم الميتافيزيقا المستتبة خطورة الإفراط أو تجاوز الحد . ولعل هذا التأرجح بين السلب والإيجاب ، وهو ما يفترض أساساً - فى نظر دريدا - غياب الهوية ، سمة تفرض على العقار صفة " الخليط " ؛ أى ما يماثل مبدأ الشر فى الفكر اليونانى لما يشكله هذا الخليط من خطر يتهدد صفاء النفس وسكينتها الداخلية . وليس من شك فى أن هذا الخليط أو " المزيج " هو ما يطرأ على النفس - هذه الجوانية المحضة - من الخارج ؛ أى من عالم المحسوسات والمتعينات التى ارتبطت ، عبر الفكر الميتافيزيقى كله ، بمظاهر الاغتراب وضياع الحقيقة . ومن ثم ، ليس بغريب أن يقود العقار (الفارماكون) قرار المعالج الذى قد لا يوفق فى حسمه قضية التوافق بين العلة والدواء ، أو مبدأ الإعتدال بين الباطن والظاهر ، إلى موضوع " الفارماكوس " ؛ أى الطفيلى أو الغريب أو المنبوذ، أو إن شئت كل أشكال " الآخر " التى لا تنى تهدد تماثل الذات وتطابقها مع نفسها ، ولا تتوقف عن بث بذور القلق والتخلخل بين طياتها المحكمة التى يجب ، من ثم ، التخلص منها والتضحية بها فى صورة علنية من صور التكفير والتطهير ، ومن خلال طقوس عزل أو نفى (Ostracisme) مهيبة تربط بين عملية إقصاء " المذنب " وضرورة تخليص المدينة من الشرور والآثام التى تطبق عليها، والتى لا يتم التحرر منها إلا بتقديم قربان أو " كبش فداء"(٤٣) .

كذلك يتجسد" الفارماكوس " فى شخصية " الفادى "(٤٤)، وذلك بقدر ما يأخذ الفادى على عاتقه تخليص المدينة من الجرائر التى تنسبها هذه ، بغرض الحفاظ على تماسكها الداخلى ، إلى خطر أو عدو خارجى ، وهو خطر غالباً ما ينذرها بالفناء المؤكد، إذا لم تتطهر ولم تكفر عن ذنوبها بتقديم الفداء المرجو لتهدئة الآلهة الغضبى . وليس من شك فى أن سقراط ، كما رأينا بصدد شخصية المجنون عند فوكو (٤٥) وشخصية الشرير عند جان بول سارتر (٤٦)، كان يمثل الضحية النموذجية أو الصورة المثلى لما يمكن أن تكون عليه شخصية " الفادى " ، نظراً لما تعرض له من اتهامات زائفة ومن غبن فادح أودى بحياته . لقد كان سقراط ضحية لعلم السفسطائيين الزائف.ولبلاغتهم الخادعة ، ولعمى الرجال والقادة الذين تصرفهم المظاهر الخارجية للسلطة عن الحقائق والمثل الثابتة التى لا تقوم حياة كريمة وأصيلة بغيرها .

على هذا النحو ، يتمثل لنا سقراط فى صورة الحكيم الملهم الذى يستمد وحيه من الآلهة وليس من براعته أو حنكته الخاصة (٤٧) ، بينما يبرز أعداؤه فى صورة الكتبة والرسامين الذين يكتفون بمحاكاة الحقيقة وتصيد الصور والعلامات الخارجية للوجود الحق . ولعل المقارنة بين سقراط وغرمائه تكتسب دلالة أعمق لو أدركنا أن صوت الآلهة بالنسبة إلى سقراط لا يشبه إلهام الشعراء الذين - فى سعيهم إلى تدوين ما يلتقطونه من أنغام وألحان القريض - سرعان ما يضيعون ما به من وحى الإله الحى . ولعلهم فى ذلك أقل درجة من المصورين الذين يكتفون بالمحاكاة ولا يدعون الإمساك بحقائق الأشياء وبجوهر الوجود. ومن ثم ، تتأكد حقيقة سقراط من حيث هو حامل لـ " اللوجوس " الإلهى ولكلمة الشمس والأب ومثال منبت الصلة بكل ما ينتمى إلى عالم اللعب والمسرح والأقنعة ، وبكل ما ينأى عن المصدر الأول للخير والحق ويقرب من فوضى الجماهير (٤٨) .

ألا يعنى ذلك ، فى نهاية المطاف، أن الكتابة تحمل بين جوانبها شراً لابد منه ، وأنها تمثل حلاً أبتر لم يلجأ إليه الإنسان إلا فى غياب الكلمة الحية ، على إثر موت

الأب والإبتعاد عن المصدر المؤسس ؟ إنها، كما يحاول دريدا إبرازها، حركة إقضاء وصيرورة، وتعديل وتبديل لما يحاول أن يبقى ماثلاً في ذاته ولذاته كحضور أبدي؛ حركة الأثر والظلال مقابل الحياة الفياضة للمثال الأنطولوجي في سطوعه الأول. إن الكتابة، في تحركها الدائب والمستمر بين النور والظل، وبين الصوت الحي والرمز المحفور، بين الإرادة الطليقة وخدع الصناعة، بين الأصل والصورة والجوهر والمادة والروح والجسد، ليست إلا " الظاهر " المحض، هذا الظاهر المتعين في نسيج اللغة وحركتها نحو التشكل الذي يفرض قوالبه وصيغه الحتمية على الفكر ويكون بالنسبة إليه بمثابة شرط الإمكان، شر لابد منه، لأن الكتابة تحتجب بقدر ما تبرز وتبين وتكشف بقدر ما تخفي وتموه؛ ولكن هذا الشر الكامن فيها هو - في حد ذاته - نوع من الخير ومن الإيجاب، كما يبرز، ذلك في محاورة " طيماوس " ؛ ذلك أن الكتابة بقدر ما هي موات وجمود، تستطيع أن تجمع بين حروفها شعث الفكر وشتاته، كما تستطيع أن تحمي كلمة الأب أو السيد من التعدد والتكاثر. وليس من شك في أن في ذلك جنة ووقاية ضد الجموح والغلواء والنزوع نحو المخالف والمغاير (٤٩).

مهما يكن - إذن - من أمر سلبية الكتابة، فإنها تفرض، أردنا أو لم نرد، على " اللوجوس " ارتداء لباس اللغة، خاصة أن الحضور المطلق للمثال لم يعد قريب المنال منذ انحسار الأصل ووفاة المعلم. ولكن - كما يؤكد دريدا - أليس من العجيب أن تكون الكتابة نفسها أساس هذا الإختلاف الجذري الذي يقدم لنا، على السواء، شرط إمكان وعدم إمكان الحقيقة ؟ ذلك أنه لا تأكيد ولا عودة لحقيقة المثال خارج نطاق البديل والحرف والعلامة، ولا حيلة أمام غياب " الوحدة الملأى" الأولى من " بديل مماثل " إلى حد التطابق و " مغاير إلى حد الإنابة بالإضافة " (٥٠). بعبارة أخرى، ليس في إمكان " الموجود " أن يكون ماثلاً في حقيقته أو" واقعه الحي " في قلب الكتابة من غير أن يحتجب؛ فهو الحاضر - الغائب، حاضر بغيابه الساطع من حيث هو مثال، وغائب خلف حجب الكتابة - البديل التي تمثله وتنوب عنه.

على هذا النحو ، لا يمكن للكتابة ، إذا تكلمنا من منظور هيدجر، أن تستنفد الوجود ، وذلك بقدر ما يكون الوجود هو المتاح على الدوام فى انسحابه وتراجعه ، ولا يمكنها ، إذا تكلمنا من منظور دريدا ، إلا أن تفرض على الوجود حضورها الإشكالى بوصفها ممارسة سلبية ، وإنفتاحاً جذرياً على الموت ، وشرط إمكان لقيام الإختلاف ومن ثم اللغة والكلام . ذلك أنه بدءاً من الكتابة - البديل ومن نشاطها، كتابع أو وليد " ينصدر " المصدر وينفتح " اللوجوس " على الباطن والظاهر ؛ على ظاهر ينتهى، بالنسبة إلى الحداثة ، بمحو كل اختلاف بين " النحو " و" الأنطولوجيا". من ثم ، تصبح اللغة فى كينونتها الظاهرية البحت أنطولوجيا العصر، وتصبح الكتابة جسم هذه اللغة إن سلباً وإن إيجابا بالنسبة إلى حاضر غائب وخفى أبداً . سلباً بقدر ما تشكل بديلاً للوجود - الحضور فى تزامنه مع اللوجوس ، وإيجاباً بقدر ما تمثل شرط تجلى الوجود فى الموجود ؛ أى هذا الظل الذى يردنا إلى ذياك النور البعيد ، الذى لا يكاد يسطع عبر إيجابية الكتابة فى حضورها المتعين حتى يتلاشى ويتراجع من جديد .

الهوامش

١ - أنظر : Maurice Blanchot , Entretien infini , Paris , Gallimard , pp . 12 - 34 .

٢ - نقرأ لأبى حيان فى " المقابسة " ٩١ قوله " يقال : ما الصدق ؟ الجواب : مطابقة القول لما عليه الأمر ، ويقال أيضاً : الإخبار عن الشئ بما هو عليه " .

وكذلك : " يقال ما الحق ؟ الجواب : هو ما وافق الموجود وهو ما هو " .

أنظر ، المقابسات لأبى حيان التوحيدى ، تحقيق وشرح حسن السندوبى ، دار الصباح ، الكويت ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، ١٩٩٢ ، ص ص ٣١٦ - ٣١٧ .

٣ - Martin Heidegger , Qu'appelle-t-on Penser? Paris , P.U.F., 1967 , p. 29 .

إن العلاقة بين الأسطورة والعقل ، أو بين " الميثوس " و " اللوجوس " ، علاقة جد ملتبسة فى واقع الأمر ، ومصداق ذلك ما يقوله لنا هيدجر :

" الميثوس معناه : القول القائل ، فالقول ، بالنسبة إلى اليونانيين هو الكشف وفعل التجلى ، أو بصورة أدق إظهار البادى وما هو كائن فى البادى وما هو فى تجليه ، إن الميثوس ، فى قوله ما هو كائن ، هو فى إسفار مسعاه ، ما يتجلى . الميثوس هو السعى الذى يخص الكينونة الكلية للإنسان بطريقة مسبقة وجذرية ، السعى الذى يدفعنا دفعاً إلى التفكير فى الموجود المتبدى ، الكائن واللوجوس يقول الشئ نفسه . إن الميثوس واللوجوس لا يدخلان ، كما يظن أول مرتاد لتاريخ الفلسفة ، فى تناقض مرده إلى الفلسفة نفسها . وعلى وجه التدقيق ، إن المفكرين الأوائل من اليونانيين (برمنيدس المقطع ٨) يستخدمون ميثوس ولوجوس بالمعنى نفسه . ولا يتباعد الاثنان ولا يتعارضان إلا حيث يفقدان كيانهما الأول " . ص ٢٩ .

٤ - محمد على الكردى ، نظرية المعرفة والسلطة عند ميشيل فوكو . دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ١٩٩٢ ، ص ص - ١٤٨ - ١٤٩ .

٥ - أنظر فى هذه المفاهيم : كاظم جهاد ، مدخل إلى قراءة دريدا فى الفلسفة الغربية بما هى صيدلية أفلاطونية ، " فصول "، المجلد الحادى عشر ، ١٩٩٣ ؛ ص ص ١٩٥ - ٢٢٩ .

٦ - المرجع نفسه . وأنظر تفسير الكاتب لمعنى الجدل الصاعد عند هيجل (Aufhebung) بمعنى " الانتساخ " فى العربية . ص ١٩٧ .

٧ - ذلك أن هذه المسافة أو هذه الفجوة يشغلها خطاب اللاشعور الذى لا يرد ، فى عرف " لاكان " ، إلى الدفعات نفسها على طريقة " فرويد "، وإنما إلى لغة منفصمة لذات غير متطابقة مع نفسها .

انـظـر : Sous la direction de Gérard Miller , Lacan . Paris , Bordas , 1987 , pp. 14 - 15 .

٨ - أنظر : أحمد حسان ، مدخل إلى ما بعد الحداثة . (إعداد وترجمة) . كتابات نقدية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة. العدد ٢٦، القاهرة ، مارس ١٩٩٤ ، ص ص ٥٣ - ٧٩ .

٩ - Française Proust, Kant, le ton de l'histoire Paris, Payot,1991,p.7 .

إن المؤسس الحقيقى ، فى الواقع ، لفكر التاريخ وليس لفلسفة التاريخ هو عمانويل كانط ، وذلك من حيث كون " فكر " التاريخ ، وفقاً للكاتبة ، تأملاً وتقويماً للخبرات والتجارب التاريخية وتحديداً للخطوط التى ترسمها لنا هذه التجارب . أما هيجل ، فهو فيلسوف النهايات : نهاية الفلسفة ونهاية تاريخ الفلسفة . وفى رأى الكاتبة أيضاً يعد هيدجر هو الذى وضع حداً للتاريخ . ولكن علينا أن نعى أن نهاية التاريخ ليس معناها توقفه ، ولكن اكتشاف معناه الحقيقى ؛ وهو محدوديته وقربه الدائم من نهايته ، وهى نهاية لا نهاية لها . ص ٧ .

١٠ - Jacques Derrida , Marges de la Philosophie . Paris, Ed. de Minuit, 1972 , p. VII .

١١ - Roland Barthes , " L'effet de réel , " in Littérature et réalité , Paris , Seuil , (Points) , 1982 , pp. 81-90 .

١٢ - أبو عثمان بن بحر الجاحظ ، البيان والتبيين . تحقيق عبد السلام هارون طبعة ١٣٦٧ هـ - ١٩٤٨ م ، الجزء الأول .

للاسم في العربية ، كما في الفرنسية ، وظيفة وفضيلة ، فهو يحيط بالمعنى ويحدده ويمنع الالتباس والتأويل ، يقول الجاحظ : " وقال ثمامة : قلت لجعفر بن يحيى : ما البيان ؟ قال : أن يكون الاسم يحيط بمعناك ، ويجلى عن مغزاك وتخرجه عن الشركة ولا تستعين عليه بالفكرة . الذى لابد له منه ، أن يكون سليماً من التكلف ، بعيداً عن الصنعة ، بريئاً من التعقد ، غنياً عن التأويل "ص ١٠٦ .

١٣ - Jacques Derrida , La dissémination . Paris , Ed du Seuil , 1972 , p. 12 .

١٤ - مشكلة " الهرمينوطيقا " محاولة المفسر " تملك " المعنى الكامن أو " الخفى " فى النص الذى يقوم بتأويله أو إعادة قراءته ، بينما يقوم التفكيك على فك الارتباط بين الشعور والنص ، وعلى كشف تناقضات هذا الأخير وفراغاته التى يعيد توظيفها وإنتاجها وليس شحنها بدلالات جديدة لا تتعارض مع " روح " أو " عبقرية " أو " هوية " النص الأصلى .

أنظر فن التأويل :

Jean - Paul Resweber, Qu'est-ce qu'interpréter ? Essai sur les Fondements de l'herméneutique . Paris , Cerf , 1988 , p. 11 - 21 .

والدراسات الرائدة التى نشرها نصر حامد أبو زيد تحت عنوان : إشكاليات القراءة وآليات التأويل - كتابات نقدية (١٠) - القاهرة الهيئة العامة لقصور الثقافة ،أغسطس١٩٩١ .

١٥- Jacques Derrida , La dissémination , Op . cit , p. 42 .

١٦- يرجع " فكر الظاهر " (La Pensée du dehors) فى الواقع إلى موريس بلانشو ، المفكر والناقد والروائى ، الذى يرد الأدب إلى نوع من الممارسة العدمية والفكر إلى العلاقة الجذرية التى تربط الإنسان بالموت . ونحن لا نستطيع أن نفهم دريدا إلا على ضوء بلانشو الذى يتقاطع معه ، والذى يضع أيدينا ، مثله تماماً ، على سمة " الآخر " - هذا الآخر الذى يقع بداخلنا قدر ما يقع فى الخارج - وهو أساس الفكر النقدى وكل فكر متحرر وبناء .

١٧ - المرجع نفسة ، ص ص ٢٠٣ - ٢٩٤ .

١٨ - Philippe Sollers , L'écriture et L'expérience des limites . Paris , Ed du Seuil (Point) , 1968 , p. 6 .

يقول المؤلف بالنسبة إلى رواية أعداد : " فنحن بصدد رواية حقاً بقدر ما يتم فيها ، على السواء ، من تصوير للعملية السردية ومن دفع لهذه العملية إلى ما يتخطى حدودها . إننا بصدد رواية تهدف إلى جعل عملية الإستخدام الروائى وآثاره المضللة أمراً مستحيلاً "ص٦٠ .

١٩ - Jacques Derrida , La dissémination , pp. 294 - 361 .

٢٠ - تقوم نظرية سوللرز على منظور المادية التاريخية للكتابة من حيث هى ممارسة تقطع الحقل الإيديولوجى أو المنظور التصويرى للأدب السابق عليها ، ومن حيث هى ممارسة نصية منتجة لتاريخيتها . من ثم ، فهى تعمل بطريقة منهجية على تحطيم كل لغة تسعى إلى الهيمنة الواحدية الجانب على الأدب أو الفكر ، وذلك لتفجر فيها ، بوصفها ممارسة تاريخية فعلية ، اللغات أو المستويات اللغوية المختلفة التى يعمل كل فكر إيديولوجى سائد أو كل سلطة إيديولوجية رسمية على كبتها أو طمسها على أساس من رد الإختلاف إلى وحدة وهمية وباسم معايير وقيم لطبيعة العمل الأدبى بوصفه فعلاً حراً وتلقائياً أنظر : . Ph. Sollers , Op. cit ., pp. 8 - 13

٢١ - يقول : جى ميشو " بصدد الشعر الرمزى :

" كما أن الكلاسكية قد بحثت عن جوهر الفن ، والرومانسية عن جوهر الغنائية ، فإن

الرمزية تبحث عن جوهر الشعر ، أى عن الشعر الخالص . هذا الشعر الذى سوف يدلها على كيفية قيام العالم ، وذلك بالكشف عن البنية المثالية للكون . إنها تبحث ، من ثم ، عن الوصول بواسطة الحدس وتجاوز اللاشعور إلى نوع من الشعور الأسمى الذى يسمح بالإتصال مع الواقع الأرقى . وهكذا يصعد الشعر ، بفضل الرمزية ، إلى الكينونة ، ويلحق بالميتافيزيقا. " أنظر :

محمد على الكردى " قضية الغموض والإبداع الشعرى عند ملارميه " ، مجلة " الفيصل " ، العدد (١٥٤) ربيع الآخر ١٤١٠ - نوفمبر ١٩٨٩ ، ص ١٥ .

٢٢ - Geoffrey Bennington et . J. Derrida , Jacques Derrida - Ed. du Seuil , 1991 pp. 30 - 32 .

٢٣ - أنظر : البنية ، اللعب ، العلامة فى خطاب العلوم الإنسانية - جاك دريدا ، ترجمة مع مقدمة توضيحية لجابر عصفور مجلة " فصول " ، المجلد ١١ ، العدد ٤ ، ١٩٩٣ ، ص ص ٢٣٠ - ٢٥٠ .

٢٤ - وعلى رأسها دراسة والتر - ج . أونج الشفاهية والكتابية - ترجمة ومقدمة لحسن البنا عز الدين - عالم المعرفة - الكويت عدد (١٨٢) ، ١٩٩٤ .

نحن نعضد فكرة الكاتب عن وجود صورة لفظية أو شفاهية للفكر الإنسانى وصورة كتابية ، ولكننا لا نقبل دون تحفظ قوله بأنه ليس هناك مدرسة شفاهية أو كتابية - أنظر ، ص ٤٧ .

٢٥ - بالرغم من أن التركيز على ظاهرة الكتابة قضية ترتبط ارتباطاً وثيقاً ببروز إشكال الحداثة ، إلا أن هناك من كان يدعو إلى أسبقية ظهور الكتابة على الشفاهية مثل C.Duret B. de Vigenére منذ بدايات العصر الكلاسى . أنظر :

Claude Hagège, L'homme de paroles - Paris , Fayard 1985 (Folio-essais) , p. 91 .

٢٦ - أنظر ، والتر - ج . أونج الشفاهية والكتابية ، ص ص ٧٩ ، ٨٥ وينسب الكاتب هذه الآراء إلى " هافلوك " . ولا شك أن إدانة أفلاطون للشعر والشعراء أمر معروف ، إلا أن موقف أفلاطون من الشفاهية هو موضع التساؤل هنا ، وإن كان من المعروف أيضاً أن أفلاطون لم يدون فلسفته وخاصة ما يسميها الآهوانى " فلسفته الحقة . التى لا يمكن أن تدون " . أنظر أحمد فؤاد الأهوانى ، أفلاطون . نوابغ الفكر العربى - دار المعارف ، القاهرة ١٩٩١ ، ص ٢٢ .

٢٧ - Claude Hagège , op . cit ., pp. 108 - 109 .

لعل ما يفسر التصاق صورة الحياة بالكلمة المنطوقة هو ما يصاحبها من ظاهرة النبر ، وهو ما لا يستطيع أىَ نظام كتابى الاحتفاظ به .

٢٨ - إن هذه الرواية التى يقدمها دريدا لأسطورة " أوريثيا " لا تنطبق تماماً على الأسطورة كما ترد فى كتب " الميثولوجيا " . ذلك أن هذه العذراء ، التى ربما تمثل نسيم الربيع ، قد وقعت ضحية لاختطاف من قبل " جن " الرياح الشمالية بينما كانت تلعب مع لداتها على ضفاف نهر " الإلليسوس " . أنظر ، ص ص ٥٦٢ - ٥٦٣ من كتاب :

P. Decharme , Mythologie de la Grèce antique , Paris , Garnier , 1878 et 1884 .

٢٩ - العالم المشار إليه هو " ليون روبين " ، أنظر: JDerrida , La Dissémination , op, cit , pp. 71 - 78 .

٣٠ - أنظر : J.J. Rousseau , les rêveries du promeneur Solitaire . Ed Garnier - Flammarion Paris , 1964 .

ربما يعد " روسو " أول كاتب ميز بين الإنسان والكاتب أو بين الطبيعة والثقافة ، وفقاً لمصطلح الأنثربولوجيا ، فالإنسان فى نظره هو الدخيلة الصادقة الأمينة بينما الكاتب هو الوجه الخارجى له ، أو هو القناع الذى يتوجه إلى المجتمع والغير . ومن هنا أهمية روسو بوصفه نموذجاً لفكر دريدا .

٣١ - J . Derrida, op . cit., pp. 80 - 87 .

٣٢ - Jules Chaix - Ruy , la pensée de Platon (pour connaître) Paris , Bordas , 1966, p. 91 .

يشير المؤلف إلى حوار " إقراطيلوس " فى هذا الصدد : " إن اسم هرمس ، يقول لنا إقراطيلوس ، يبدو متصلا بالخطاب ، فكل وظائف هذا الإله ، وكل سمات شخصيته من حيث هو مترجم ومبعوث وماكر ولص وخطيب خلاب وحام للتجارة ، تتلخص فى فكرة اللغة أوهى اللغة نفسها . " ويومئ المؤلف إلى أن ما يقوله أفلاطون عن " هرمس " واللغة أيضاً هى ما يقوله ابن سينا عن الخيال الذى قد ينير طريقنا ويسبقنا بقدر ما قد يضللنا ويخدعنا . أنظر ، ص ٩١ ، وانظر أيضاً بصدد دمج " تحوت " بشخصية " هرمس " عند الإغريق : سامى جبرة ، فى رحاب المعبود توت - رسول العلم والمعرفة - الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٤ ، ص ١٦٣ .

٣٣ - J . Derrida , op. cit ., 80 - 97 .

٣٤ - إن تفضيل الكلام " الحى " على الكتابة ليس وقفا على فكر سقراط وتلميذه أفلاطون ؛ إذ إننا نجد موقفاً مشابها لذلك عند أبى حيان التوحيدى ، ففى الليلة الخامسة والثلاثين من الجزء الثالث لكتاب الامتاع والمؤانسة يذكر أبو حيان أن الوزير أبا عبد الله العارض أرسله إلى أبى سليمان المنطقى لسؤاله عن النفس والطبيعة والعقل وأوصاه بما يلى : " ... لا تدع خطى عنده ، بل انسخه له ، وحصل ما يجيبك به ، ويصدع لك بحقيقته ، ولخصه وزنه بلفظك السهل وإفصاحك البين . وإن وجب أن تباحث غيره فافعل ، فهذا هذا ، وإن كان الرجوع فيه إلى الكتب الموضوعة من أجله كافياً ، فليس ذلك مثل البحث عنه باللسان ، وأخذ الجواب عنه بالبيان ، والكتاب موات ونصيب الناظر فيه منزور ، وليس كذلك المذاكرة والمناظرة والمواتاة .. " أنظر ، كتاب الإمتاع والمؤانسة لأبى حيان التوحيدى . الجزء الثالث ، ص ص ١٠٧ - ١٠٨ - منشورات دار مكتبة الحياة - بيروت .

٣٥ - نشير إلى قول الرسول الكريم : " إن أحبكم إلى وأقربكم منى مجلسا يوم القيامة ،

أحاسنكم أخلاقا ، الموطئون أكنافاً ، الذين يألفون ويؤلفون . وإن أبغضكم إلى وأبعدكم منى مجلساً يوم القيامة الثرثارون المتشدقون المتفيهقون " . أنظر البيان والتبيين لأبى عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، تحقيق عبد السلام هارون ، ١٩٤٨ ، الكتاب الثانى ، ص ٢١ .

٣٦ - Jules Chaix - Ruy , op. cit ., p . 210 .

٣٧ - يقول أبو حيان فى المقابسات : الفكر من خصائص النفس الناطقة ، والنطق فى النفس يتصفح العقل بنور ذاته ... " .انظر " المقابسة ٤١ " من المرجع المذكور ، ص ٢٠٣ .

٣٨ - أحمد فؤاد الأهوانى ، أفلاطون ، المرجع المذكور .

يقول المؤلف بصدد موقف أفلاطون من الشعر والرسم : " إنه يريد مدينة فاضلة تحكمها الفلسفة أى الحق . ولكن الشعر ، وهو ضرب من الفن ، بعيد عن الحق ثلاث مرات ، لأنه محاكاة المحاكاة . وهذه هى نظرية أفلاطون المشهورة عن الفن وصلته بالحقيقة . ولكى يوضح هذه الفكرة ضرب مثلاً بالسرير ، فهناك السرير الأول ، وهو المثال ، خلقه الله ، والسرير الثانى الذى يعد محاكاة لمثال السرير ، الذى يصنعه النجار ، والسرير الثالث الذى يعد محاكاة لسرير النجار مما يرسمه المصور الفنان . فصورة السرير كما يرسمها الفنان بعيدة عن الحقيقة ثلاث مرات . ونحن إذا حاولنا رسم أى شئ فإنما نرسم المظهر فقط لا الجوهر ، فالرسم محاكاة للمظاهر لا للحقائق .. " ص ٤٤ .

٣٩ - (الترجمة) Martin Heidegger , Introduction à la métaphysique . Paris , Gallimard , 1967 .

يقول هيدجر : " إذا كنا مع ذلك ، نتأمل مسألة الوجود من حيث هى مسألة عن الوجود من حيث هو وجود ، فإنه من الواضح حينئذ لمن يتأمل حقاً وفقاً لذلك ، أن الوجود من حيث هو وجود يظل بالضبط خافياً على الميتافيزيقا ، أى فى طيات النسيان وذلك بطريقة جد مرسومة إلى درجة أن نسيان الوجود الذى يقع بدوره فى النسيان هوالباعث المجهول ولكنه الثابت الذى يدفع إلى التساؤل الميتافيزيقى .. " . ص ٣١ .

٤٠ - Derrida, op, cit., p. 124 .

٤١ - المرجع نفسه ، ص ١٢٥ - ١٢٦ .

٤٢ - المرجع نفسه ، ص ١٣٣ - ١٤٠ .

٤٣ - المرجع نفسه ، ص ١٤٦ - ١٥٢ .

٤٤ - (مترجم عن الإنجليزية) Northrop Frye, Anatomie de la Critique , Paris Gallimard , 1969 .

يقول المؤلف إن : الفارماكوس " يتمثل ، فى التراث ، فى شخصية " أيوب " وفى الأسطورة فى شخصية " بروميثيوس " وفى الأدب الحديث فى بعض شخصيات كافكا ؛ وهو ليس وقفاً فى نظره على " التراجيديا السافرة " ؛ إذ يمكن أن نجد له قرينا فى " الكوميديا الساخرة " مثل شخصية " طرطوف " عند موليير أو شخصية " شابلن " المشهور . أنظر ، ص ص ٥٨ -٦٣ .

٤٥ - محمد على الكردى ، نظرية المعرفة والسلطة عند ميشيل فوكو ، ص ٢٠١ .

٤٦ - محمد على الكردى ، سارتر وجينيه أو الشر والحرية ، أنظر الفصل الأول ، ص ٨ .

٤٧ - أحمد فؤاد الأهوانى ، أفلاطون ، ص ٤٣ .

٤٨ - J. derrida, op. cit ., pp. 153 , 167 .

٤٩ - المرجع نفسة ، ص ص ١٧٢ - ١٨٩ .

٥٠ - المرجع نفسه ، ص ص١٩٢ - ١٩٥ .

جاك دريدا
وأيديولوجيا الصوت
فى الفكر الغربى

لا تكتمل دراسة مفهوم الكتابة عند دريدا الا بتعميق ظاهرة الصوت وتقصى العلاقة المعرفية والأيديولوجية التى تربط بينهما فى إطار الفكر الغربى ، كما وضع أسسه أفلاطون ؛ وكما استمرت هذه الظاهرة بطريقة مضمرة عبر أشكال عديدة من نتاجات الفكر الحديث حتى سوسير مؤسس علم اللسانيات الحديثة وهوسرل ، رائد الظاهراتية ومُنظرها الأول .

ونحن نسعى ، فى هذا الفصل ، إلى تتبع هذه العلاقة الغائمة التى يقيمها هوسرل (١) بين الدلالة القصدية ، أى فى إرتباطها العميق بالشعور المؤسس وبالصوت المعبر عن حركة النفس الداخلية (٢) ، وبين العلامة ، أى السمة الإشارية فى ظاهريتها البحت التى تُناط بها وظيفة الكتابة كظاهرة تسجيلية مكرسة لخدمة المعانى وتدوينها أو حفظها فى أشكال ورسومات تدرجت ، عبر تاريخ طويل ، من العلامات التصويرية (Pictogrammes) والعلامات الفكرية (Idéogrammes) إلى الكتابة الأبجدية التى تتقلص فيها الوظيفة المادية والتصويرية للعلامات ليبرز الصوت فى علاقته الحية المباشرة بالمعنى كضرب من التصور الفكرى الخالص أو الحركة النفسية الصرف .

لقد حاول هوسرل فى أولى " مباحثه المنطقية " أن يميز بين دلالتين أساسيتين لمفهوم العلامة اللغوية (Zeichen) : فالعلامة تفيد فى نظره ، من جهة معنى " التعبير " (Ausdruck) ومن جهة أخرى معنى " الإشارة " (Anzeichen) ، وهو فصل يرى فيه دريدا عملاً تعسفياً صارخاً لما سيفتقه من نتائج ودلالات أيديولوجية لاحقة . فهذا الفصل يقوم ، كما يذهب دريدا ، على ضرب من التمييز الأولى بين الافتراضات السيكولوجية المتمخضة عن محاكات مناهج العلوم الطبيعية (٣) وبين ما يسعى هوسرل إلى تأسيسه فى صورة وقائع لغوية دقيقة . (٤)

إن هذا الفصل ملازم لعملية تأسيس المنهج الظاهراتى نفسه ، وذلك من حيث كونه منهجاً يضفى على الحضور المباشر للمعنى فى قلب الشعور صفة المعطاة الحدسية الأولية ، وهو الأمر الذى يعنى أن هوسرل حينما يستبعد التصورات

الميتافيزيقية السابقة عليه لا يزيح جانباً كل ضروب الميتافيزيقا وإنما يسعى إلى إعادة تأسيس الميتافيزيقا ، التى بددتها العلوم الوضعية الجديدة ، ولكن على أسس نظرية سليمة . ولعل الميتافيزيقا الوحيدة ، التى يراها هوسرل ممكنة وقادرة على توحيد الفكر الغربى فى إطار غائية (Telos) لامتناهية هى الميتافيزيقاالقائمة على الحضور ، وعلى إمكانية تكرار هذا الحضور المماثل لذاته ، وذلك بقدر ما يكون هذا التماثل مثالياً ، أى ليس امبريقيا أو مطابقاً للوجود الواقعى وإنما مؤسساً له ومتيحاً له ، من ثم ، إمكانية الوجود فى صورة تكرار لا ينتهى فى قلب الحضور الأولانى المؤسس .

على هذا النحو ، إذا كانت العلامة اللغوية فى ظل الكتابة الصوتية تميل إلى محو وجودها المادى أمام حضور المعنى ومثوله فهى تشبه هذا الحضور المثالى الذى يتحول إلى لاحضور أو غياب فى حالة التحقق والتعين التى تتم عبر زمانية المعرفة وتشكل العلاقات الذاتية المشتركة ، وذلك بقدر ما تلغى حركة الزمن كل مثالية ثابتة وبقدر ما تقوم الذاتية على أساس من التباعد المقوض للحضور المثالى وعلى نوع من التنائى الذى يقيم العلاقة بالوجود. ولعل هذا التناقض هو ما يخلخل، فى نظر دريدا ، ما يذهب إليه هوسرل من إرجاع اللغة ، عن طريق التعليق (الايبوقيا) الفينومينولوجى ، إلى إطار من العقلانية الأولية - عقلانية " اللوجوس" - ورد ماهيتها إلى معيارية منطقية تقوم على غائية الوجود كحضور دائم .

إن هوسرل لا يخرج إذن بما أبدعه من فينومينولوجيا مثالية أو " ترنسند نتالية " عن إطار الميتافيزيقا ، وذلك بقدر ما يربط اللغة بغائية المنطق المثالى الذى يحدد الوجود فى صورة حضور أولانى ، بالمعنى الكانطى، أى حضور يفرض - قبليا - مقولاته وقوالبه الصورية القابلة للتكرار - من حيث هى مثاليات - إلى ما لانهاية على موضوعات التجربة الحية كما يحدسها أو يتمثلها الشعور . غير أن هذا الحضور المبدئى ، الذى لا يتعدى كونه علاقة الموجود الإنسانى بالموت ، لا يمكن أن يكون حضوراً لموجودات فعلية فى هذا العالم ، والا تطابق العالم والشعور، وهو ما

يلغى الشعور أساساً كما هية مفارقة لوجودها .(٥) وإذا كان هذا الحضور المثالى هو ضرب من تحديد أو تبرير علاقة الإنسان بالموت ، فذلك بقدر ما يشكل المثال (الايدوس) الغائب بالنسبة للحضور المتعين أو الفعلى الذى يخضع للتجربة وحركة الزمن ، وإذا كان الوجود المثالى نوعاً من الحضور الدائم فلأنه حضور عقلى لا يتحقق إلا كغاية (Telos) بالنسبة للموجود المادى، أى بالنسبة لموجود يحتمل الخطأ ويسعى إلى إكتمال ولكنه إكتمال لا يتم طالما هو علاقة تربطنا بالموت .

مهما يكن من أمر، إن هذه القضايا الميتافيزيقية البحتة ، التى تشكل إرتكاز فكر هوسرل، لن تكتمل له إلا بتدعيمها بما تحتاج إليه من قرائن لغوية وبما يؤسسها من مبادئ سوف يغترفها المفكر من التراث الأفلاطونى وما يعقده من علاقة وثيقة بين الصوت والكلمة الحية أو الكلمة الخالقة . ويذكرنا دريدا بأن الظاهراتية هى، فى جوهرها فلسفة للحياة والتجربة المعيشة ، وبأن فهم هوسرل لقضية المعنى أو الدلالة سيرتبط حتماً بمعنى الحياة ، وأنه حتى فى تعليقه لمضامين التجربة الحية وصولاً إلى أسسها " الترنسند نتالية " لن يتجاوز فى تصوره لهذه الأخيرة إطار "الحاضر" الحى. ولعل هذا الفرق الذى يقوم بين واقع التجربة الإمبريقية - موضوع علم النفس - وبين التصور المثالى أو القبلى للحياة - موضوع الظاهراتية الترنسندنتالية - هو ما يحاول دريدا تفكيكه ودحضه بإبراز الهوة أو الفجوة بين الأنا الترنسندنتالية من جهة، والأنا الطبيعية أو البشرية من جهة أخرى . (٦)

ذلك أن المغالطة تقوم هنا على الدمج الوهمى بين الأنا الحية ، التى لا يمكن إختصارها أو " تعليقها " بأى شكل من الأشكال ، وبين الأنا " الترنسندنتالية" الصورية البحتة والتى لا علاقة لها ألبتة بالواقع النفسى والظاهراتى للشعور طالما هى ليست الا ضرباً من التصور الذهنى الذى لا يمكن المطابقة بينه وبين واقع الحياة . غير أن هذه العلاقة القائمة بين كل من الأنا الحية والأنا المتعالية لا يمكن مع ذلك ، فى نظر دريدا ، طمسها تماماً ، وذلك لأن إمكانية الدلالة أو قيام المعنى - كعلاقة تمايز كما أبرزته البنيوية - لا يتم إلا على أساس من التباين والإختلاف لا فحسب

بين الواقع والمثال وإنما كذلك بين النفس والمثال، أى قابلية التصور إن هذه الثنائية، من ثم ، هى أساس الإختلاف الذى يؤسس المعنى والذى يتيح للغة نفسها إمكانية الوجود كنظام دلالى من ثم ، فحياة المثال لا يمكن أن تتطابق أو تتماهى مع الحياة العادية أو العضوية، إذ أنها ليست إلا مجرد مسمى سرعان ما سوف ينزلق إلى معنى الصوت أو " الكلمة الحية "، وسرعان ما سوف يصبح الشعور نفسه " إمكانية الصوت الحى " (٧) .

بيد أن إعتبار الشعور إمكانية لبروز الصوت يفترض، كما يذهب دريدا، الإبقاء على طبقة أولية من " الصمت المعبر " الكامن فيه ، وعلى ضرب من الدلالة المسبقة للحياة القارة به ، وهو الأمر الذى لا يستقيم مع ماهية الشعور كعلاقة ملازمة للوجود لا تبرز إلا من خلال قدرته على تمثل الأشياء وتكرارها ومن ثم فالشعور معاصر للغة وليس سابقاً عليها. إلا أن قدرة الشعور على تصور موضوعات مثالية، وهو ما يشكل ماهية وظيفته التجريدية التى تتيحها له اللغة من خلال تجربته التاريخية الحياتية ، سمحت بطمس هذا التلازم بين الشعور واللغة وأتاحت إيلاج هذه التمايزات التاريخية - التى يعيش عليها الفكر السائد - بين الصوت الحى، صوت النفس الناطقة المواكبة لحضور المعنى وإمتلاء الشعور به، وبين وظيفة اللغة كوسيط وكنظام من العلامات أو الإشارات الدالة على المعانى

ولقد حاول هوسرل فعلاً ، فيما ذهب دريدا، عن طريق " الرد الظاهراتى " - الذى هو فى صميمه عملية تصورية وأيديولوجية - التمييز فى قلب مسمى العلامة بين مفهوم الدلالة (Ausdruck) ومفهوم الإشارة (Anzeichen) . ولاشك أن كلا من المفهومين هو نوع من العلامة ، ولكن الإشارة تخلو بما هى إشارة من الدلالة أو المعنى بينما العلامة ليست كذلك من حيث هى علامة لغوية متصلة بإمكانية الكلام أو التعبير بالمعنى الصريح للكلمة . بعبارة أخرى ، ان هذه الدلالة القصدية - كما يقول دريدا - هى التى ترادف المعنى كما تعبر عنه اللغة الإنجليزية (meaning) بشكل موفق ، وكما يفهمه هوسرل فى إطار " إرادة القول" ويضيف دريدا أن هوسرل

وإن لم يميز بين لفظتى "Bedeutung" "و"sinn" كما فعل فريجه (٨) إلا أنه يخصص المصطلح الأول للإشارة إلى التعبير بالقول أو بالكلام فى مجال الخطاب بينما يحتفظ بالمصطلح الثانى للدلالة على أية عملية إشارية حتى ولو كانت غير لغوية، وهو ما يؤدى، فى نظر دريدا، إلى إعتبار عملية الدلالة القصدية "Be- deutung" هى الجانب " الروحى " من العلامة بينما تشكل لفظة " sinn " الجانب المحسوس منها (٩) .

وبالرغم من أن الفرق بين الإشارة والدلالة لا يقوم عند هوسرل على تمايز مادى بين جانبى العلامة اللغوية وإنما هو مجرد إختلاف وظيفى فى قلب الظاهرة الواحدة التى يمكن إدراكها فى جانبها الإشارى أو الكتابى البحت ، كما يمكن إدراكها من خلال مدلولها القصدى الزاخر بالحياة، أى من خلال معناها وقدرتها على التعبير الواضح ؛ إلا أننا هنا، كما يوحى إلينا دريدا، أمام نوع من الإختلاط الممكن أو " التلوث " الذى قد يصيب القدرة التعبيرية للدلالة كحركة قصدية ، ومن ثم إمكانية اللوجوس نفسه، المصدر المؤسس لكل الدلالات الممكنة . وهذا الفساد هو ما يمكن أن تمثله الوظيفة الإشارية للعلامة كحتمية " مادية " تفرضها الكتابة من الخارج على الوظيفة الحية للكلام كتعبير منطوق أو كصوت يبرز فى كل صفاته، لامن خلال الإتصال العادى ولكن من خلال التأمل الذاتى للنفس فى مناجاتها لنفسها . (١٠)

لا جرم أن تعود بنا هذه التفرقة، التى يفطن إليها دريدا إلى هذا الخط الوهمى الذى يفصل بين الداخل والخارج ، بين داخل مطلق أو مثالى كحدس مباشر بالقبليات وبين خارج لابد من تنقيته عن طريق التعليق أو الرد الظاهراتى حتى تتطابق موضوعيته الإمبريقية مع الموضوعية الأولانية للمثال (١١) ويعتقد دريدا أن هذه القبلية الفكرية ، التى ينطلق منها مؤسس الظاهراتية المثالية ، هى التى تدفعه إلى إخضاع " منطق" اللغة إلى ضرب من المنطقية العامة أو الكلية للفكر، وهو ما لايتم له إلا بفضل وجود ميراث عتيق وملح عمل دؤوباً على إخضاع العلامة اللغوية

لحتمية الحقيقة وأسبقية الفكر . ومن ثم، يقع على عاتق دريدا أن " يفك " علاقة التبعية التى تخضع العلامة اللغوية فى جانبها الإشارى الصرف إلى جوانية المثال ومصدرية المعنى ، وهو إذ يفعل ذلك فإنما يحرر العلامة من أسار التعسف الميتافيزيقى - وهو تعسف ليس مقصوداً لذاته وإنما يشكل جزءاً من قبليات كل ثقافة - الذى حتم عليها أن تكون فى موقع الظاهر من الباطن وفى وضع " العلامة الوصمة " من روحانية القصدية وشفافيتها الأولية .

غير أن هوسرل ليس بغافل تماماً، مع ذلك ، عن طبيعة هذا الفصل الذى يقوم ، فى نظره، على ضرورة " ايبوقية " محضة ان صح هذا التعبير، وذلك بقدر ما تقوم الوظيفة الإشارية لديه على وحدة قصدية عامة تربط بين اليقين أو الإحتمال من جهة وبين المعرفة الحالية أو الممكنة من جهة أخرى ، وهو ما يتيح له تأسيس نوع من "الشرعية المثالية " التى تربط الفكر بعالم الموجودات الامبريقية الحية وما تقوم عليه من تداعيات سيكولوجية ، كما تربطه بسلسلة المثاليات الأولية التى تحكم عمليات الدلالة الموضوعية التى يناط بالظاهراتية تبينها وإكتشافها .(١٢) ومن هنا يتبين لنا أن الدلالة هى إشارة معبرة أو دالة ، إلا أن عملية " التعبير " لا تتم لها إلا بنبثاق الكلام المنطوق أو الخطاب الملفوظ، وذلك بقدر ما تحقق الكلمة الصائته معنى كامناً فى الشعور، وبقدر ما تبرز إلى حيز الظاهر دلالة داخلية قائمة بذاتها ، أى ليست ، فى الواقع بحاجة إلى التعين والظهور طالما هى تشكل النواة المؤسسة للمعنى كما تقوم عليه النفس فى تأملها لذاتها (١٣) .

إن هذا الموقف البينى بين الدلالة القصدية وبين الإشارة كعلامة تربط الشعور بعالم الأشياء والموجودات الموضوعية هو فى الواقع ، لب الظاهراتية كمنهج غايته تطهير الشعور من كل التداعيات السيكولوجية التى تشكل منه عمقاً داخلياً تقر فيه الإنفعالات والعواطف والمشاعر والأفكار وتأسيسه كشفافية منفتحة على العالم وكعلاقة قصدية تؤسسه فى موضوعيته الخارجية بقدر ما تستطيع أن تنسلخ منه لتشكله فى صور جديدة . من ثم فالظاهراتية لا تربطنا بجوانية متشيئة على طريقة

علم النفس الوضعى، ولا تحول العالم الخارجى إلى سراب فكرى على طريقة المثالية الكلاسيكية أو الواقعية الأنطولوجية (بركلى) ولا ترده إلى جماع عناصره المباشرة على طريقة الامبريقية الحسية كما نرى عند " جون لوك " . غير أن هذا الموقف البينى غالباً ما يميل إلى التأرجح تارة نحو الظاهرية البحتة فيجعل من ماهية الظاهرة أو وجودها الحقيق (L'être) مجرد قابلية الظاهرة للإنبثاق أو التجلى، ومن ثم يجعل الوجود الحقيقى مجرد فكرة مجردة مضافة إلى عالم الظواهر والأشياء ؛ وتارة أخرى نحو جوانية خالصة : جوانية مختلفة عن الحالات النفسية التى يعنى بها علم النفس إذ أنها مجرد إمكانية الإشارة الى الظاهر أى مجرد توجه يتيح للخارج البروز أو التجلى .

وإذا كان هناك من يرى - على شاكلة " جان - لوك ماريون - أن جوهر الفينومينولوجيا يقر فى تأكيد مبدأ : " بقدر الرد الايبوقى يكون العطاء " (١٤) أى بقدر ما يتم تجريد العالم الخارجى بقدر ما تبرز حقيقة الشعور كحدس محايث (Immanence) لذاته ،وليس كمجرد تجاوز لنفسه (Transcendance) نحو العالم الموضوعى ، فإن " دريدا" يرى - على العكس من ذلك - فى رد " هوسرل" لظاهرية العلامة اللغوية الى جوانية الدلالة التعبيرية أو ما يسميه " ارادة القول" نوعاً صارخاً من الحكم الميتافيزيقى المسبق . ذلك أن " هوسرل " يجزء وحدة الوظيفة الدلالية للعلامة اللغوية بتقسيمها إلى جانب إشارى صرف قد يكون طبيعياً أو إتفاقياً وإلى جانب تعبيرى خالص (لا ندركه إلا عن طريق الرد الإيبوقى) يتصوره فى شكل قصدية أو باعثية ، يقينية أو إحتمالية، تحرك الفكر نحو الوجود؛ وذلك حتى يتسنى له الربط بين المعرفة الحالية للموضوعات الامبريقية وبين معرفة مضمرة متصلة ببنية الموضوعات المثالية . ولما كانت هذه القصدية العامة تقوم على تمايز واضح بين مستويين من الدلالة : المستوى الإشارى البحت الذى يرد إلى عالم الموجودات الفعلية ومستوى الحقائق البرهانية الواجبة بالضرورة ، فان الجانب الإشارى يسقط، من ثم ، خارج إطار الحقيقة والمثال ، وهكذا تُوقعنا هذه الثنائية بين

القدرة التعبيرية المثالية (Bedeutung) وبين العلامة الإشارية،التى لا تتجاوز عالم الموجودات والتداعيات النفسية والتصورية الامبريقية،فى مزالق الميتافيزيقا الكلاسيكية التى تتروح بين الواقع والمثال والظاهر والباطن والعرض والجوهر، أى فى نفس المزالق التى حاولت الظاهراتية تجاوزها عن طريق توحيد الظاهرة ورد ماهيتها إلى مجرد قدرتها على التجلى والظهور . (١٥)

ولعل تفضيل هوسرل لمصطلح التعبير على الإشارة أو العلامة فى ظاهريتها المحضة يرجع إلى ربطه الحميم بين مفهوم التعبير وبين " إرادة - القول " أى القصدية، وذلك لكون التعبير لا يكون دالاً ، فى نظره إلا من خلال الكلام أو الخطاب المنطوق ، أى من خلال قدرة الكلام الحى على ادراك معنى كامن خارجه، إلا أن هذا " الخارج "، كما يذهب دريدا، ليس العالم الطبيعى أو الحسى وإنما عالم المثاليات الموضوعية الذى يوجه الشعور ويتجسد، من خلاله، فى صورة ظاهر آخر يقوم الشعور بإستبطانه وتمثله من غير أن يكون حتى فى حاجة فعلية إلى الإفصاح عنه أو إبرازه عن طريق النطق . ذلك أن النطق ليس ، فى نهاية الأمر، إلا ضرورة عملية ، فهو لا يخرج عن كونه مجرد حركة القصدية نحو الدلالة ونحو التعين عبر الإشارة أو العلامة اللغوية . من ثم تصبح الدلالة ، فيما يخص حدسها للمعنى، وثيقة الصلة بعملية القصدية نفسها وهى قصدية - كما يذهب دريدا - إرادية " وغائية " تحكم مجمل الفلسفة الظاهراتية ، بل وتجعل من هذه الفلسفة ضرباً من ميتافيزيقا الحضور، حضور المعنى وتجليه فى الشعور بطريقة قبلية (a priori)، وهو الأمر الذى يحول كل الوسائل " التعبيرية " التى نألفها كحركة الجسم أو الوجه إلى عوامل ثانوية أو مجرد سمات خارجية تمثل ما يؤول إليه المعنى فى صورته الجامدة بل والميتة . وإذا كانت هذه الدلالة القصدية تبدو لنا على هذا النحو، كعملية قائمة بذاتها فى شكل تطابق بين الشعور وحضور المعنى، فإن كل المظاهر الخارجية التى تنتمى إلى الحياة الواقعية والطبيعية والامبريقية لا يعتد بها فى تشكيل عملية الدلالة إلا عن طريق الوظيفة الإتصالية التى لا تتم الا بأخذ الآخر فى الإعتبار .غير

أن هذه الوظيفة تظل مع ذلك تجمع بين جانبين جد متمايزين : جانب الإشارة أو العلامة الظاهرة أما نطقاً أو كتابة ، وجانب الذاتية الشعورية التى تملك وحدها القدرة على إضفاء المعنى على الإشارة . ومن ثم يستحيل قيام علاقة إتصال مباشر بينى وبين الآخر، لأن هذا الإتصال يقوم بالضرورة على وساطة العلامات والإشارات كما يستحيل تطابق الحضور الذاتى للأنا مع حضور الآخر لخارجيته من جهة ، ولعدم توازى التجربة الأولانية (الترنسندنتالية) ،أساس الحياة المعبرة ، مع التجربة النفسية المرتبطة فى مضمونها المباشر بالحياة العملية والامبريقية من جهة أخرى (١٦) .

بعبارة أخرى ، يمكن القول بأن تجربة الأنا المتعالية تجربة حدسية خالصة أو تصور خيالى محض ينبثق فيهما المعنى كنوع من الحوار الداخلى الذى يتضافر فيه الصوت، وأن كان يشكل همس النفس لنفسها،والدلالة ليشكلا معاً وحدة الكلمة المنطوقة التى لا يجب خلطها من حيث قدرتها التعبيرية بالمظاهر الحسية والإشارية الخارجية المستخدمة فى وسائل التعبير المألوفة سواء عبر الخطاب المتعين أو الكتابة. من ثم يبرز لنا المعنى الحدسى الجوانى الصرف، فى صورة توجه داخلى للنفس ، توجه مشرق نحو المثال (eidos) الذى يستطيع هو وحده فقط أن يجعل التجربة الحسية وتكرارها أمراً ممكنا ومتجدداً أبداً مع الحياة وفقاً لغائية (telos) اللوجوس . ولكن أليس ذلك معناه ، كما يذهب دريدا ، أن الوظيفة التعبيرية كخطاب صامت فى دخيلة النفس أو شحنة دلالية كامنة فيها ، مكتفية بنفسها وفى غير حاجة فعلية إلى الإشارة ؟ وأليس ذلك معناه حصر هذه الوظيفة فى إطار التصور والتخيل بصرف النظر عن مضمونها ؟

ويبدو أن هوسرل يريد بهذا الفصل التعسفى بين الوطيفة التعبيرية وبين الوظيفة الإشارية للغة أن يميز بين وظيفة اللغة كقدرة تعبيرية وتصورية محضة وبين اللغة المستخدمة كواقع إشارى امبريقى . ومن هنا تصبح الوظيفة الأساسية للغة هى قدرتها التعبيرية والدالة كنظام من العلامات الثابتة والقابلة للتكرار من غير أن

تتبدل هويتها أو يصيبها الفساد عبر الممارسة الامبريقية والفعلية للغة . وهنا يرى دريدا أن هوسرل يسعى ، شأنه فى ذلك شأن رواد الفلسفة الكلاسيكية ، إلى إقامة مسافة بين الواقع والتصور: بين التصور كحضور ثابت للمثال وبين الطبيعة المادية والخارجية البحتة لواقع العلامات والإشارات اللغوية . وليس من شك فى أن هذا المنحى الأيديولوجى لا يتم لهوسرل الا بتجاوز العلامة فى ماديتها والإرتفاع على انقاضها، عن طريق الرد الفينومينولوجى ، من مستوى الوجود المحسوس إلى مستوى الحدس والحضور القبلى للمثال . ومن ثم تصبح مهمة دريدا هى رد الإعتبار إلى دور العلامة اللغوية وتحريرها من دور التابع الذى تحبسها بين أسواره ميتافيزيقا التعبير (١٧) .

ولعله من الواضح فى نهاية الأمر أن الهدف الرئيسى من الرد الهوسرلى إلى أولانية المثال هو تأسيس كل تجربة فردية وكل ممارسة امبريقية على الحضور المطلق لمبدأ اللوجوس الذى يحتجب تارة ليتجلى المتعين ويتحقق الواقع الامبريقى والذى يتجلى هو نفسه تارة أخرى ، عبر حجب الواقع عن طريق الرد المثالى (Eidetique)، كلغة للحضور المستمر والمتكرر لكينونة متجاوزة بالضرورة لكل ما هو فردى أو جزئى . ومن ثم تكون علاقة الفرد بالمثال هى علاقة الكائن المتناهى بالمطلق والثابت، وهى علاقة وثيقة الصلة عند هوسرل بالمخيلة التى تستطيع عن طريق التصور ، تحرير المثال من قبضة الواقع ؛ كما تستطيع تحقيق التمايز بين الفعلى والممكن . بيد أن ذلك ، كما يذهب دريدا ، يفترض بالضرورة نوعاً من التباين الغريب فى قلب هذا الحضور الذى هو تارة حضور للمثال وغياب للمادة ، وتارة أخرى حضور للمادة أو الفعل وغياب للمثال والصورة أو الوجود بالقوة . كما أن هذا الحضور الذى يستغرق الشعور فى مطابقته لذاته ابان اللحظة الحدسية يتعارض مع مفهوم اللا شعور وإنفراجة الزمان (١٨) . وهو، بالإضافة إلى ذلك ، يلغى هوية الحاضر نفسه الذى لا يمكن أن يقوم الا بفضل عملية من " الإستحضار " وهو ما يتطلب - كما علمنا سارتر - لحظة من الانسلاخ الذى لا يكون الشعور بما هو شعور ، أى إدراك متجاوز لذاته ، إلا به .

ولكن أليس هذا الإزدواج ، الذى لا يضفى معنى على الحضور الا بفضل اللا حضور، هو ما يضعف ، كما يقول دريدا، موقع التبعية واللاأهمية التى تضفيها الظاهراتية الهوسرلية على الإشارة بالنسبة للدلالة القصدية ؟ اذ كيف يكون للإشارة معنى أو وظيفة إذا كان الشعور يتزامن مع نفسه ويستطيع من خلال التصور البحت - إذا كان هناك تصور بهذا المعنى المطلق - أن يحتفظ بقدرته على " الاستبقاء "(Rétention) والاستباق " - (Protention) من غير وجود " الأثر " أو العلامة كما لو أنه مرتبط بذكرى أولية على طريقة أفلاطون أو قادر بنفسه على " التوقع " اللانهائى ؟ أيمكن للعلامة ، أى للغة نفسها، أن تكون مجرد مجموعة من عمليات الانتساخ والتمثيل ، كما لو أنها هى نفسها " الأثر " المتولد عن سيرورة الوعى الحى المتصل بحركة الزمن ، هذه الحركة التى لا يمكن فهم مثالية المثال ، أى قدرته على تمثيل نفسه من خلال عودته المتكررة عبر الأشكال المحدودة والمتناهية، فى زعم هوسرل ، إلا على ضوئها ؟ لاغرو، من ثم أن يقوم دريدا بقلب مثالية هوسرل - كما قلب ماركس جدلية هيجل المثالية - وأن يعطى الأولوية الفعلية للإشارة بقدر ما ترتبط هذه بعالم الطبيعة والتجربة والوجود الامبريقى، وأن يقيم إمكانية تأسيس القبلية أى " الترنسندنتالية " على مبدأ تجاوز مفهوم الزمن وما يمثله من فجوة لا يمكن من غيرها تصور التماثل واللا تماثل أو جدلية الأنا والآخر، وأخيراً هذا الإختلاف الجذرى تمايزاً كان أو ارجاءً الذى لا تقوم عملية دلالية ولالغة اتصال إلا به .(١٩)

إن المطمع الأساسى لهوسرل اذن ، فى نظر دريدا، هو تحرير اللغة الداخلية للنفس من كل ما يربطها بعالم الحس والعلامات والإشارات الخارجية ، وهو ما يتعارض مع مبدأ التواصل نفسه ويحول هذه اللغة الداخلية إلى نوع من الصمت أو الهمس المعبر الذى لا يخرج عن كونه نوعاً من المنطق التقويمى الصرف ، ويجعل منها ضرباً من المثالية الكامنة التى يمكن أن تتجلى فى صورة العلامات الخارجية حينما يخص الأمر موضوعات العالم الامبريقى . ولكن ياترى ما علاقة هذه المثالية التصورية

المطلقة ، التى يحاول تأسيسها هوسرل ، بإنبثاق الصوت الحى ، وإن كان هذا الأخير لا يأخذ بالضرورة صورة التلفظ الفعلى أو النطق الظاهر والمسموع من الآخر . ان هذه العلاقة ، فى الواقع ومنذ بدايات التأمل الميتافيزيقى الذى يربط بين الإلهام أو الوحى الداخلى وبين تجلى المعانى فى دخيلة النفس ،علاقة تلازم بالغة الغور والعمق وذلك بقدر ما قامت اللغة المنطوقة ، التى أسستها الكتابة الابجدية ، بالغاء كل المظاهر الحسية والمرئية التى لازمت الكتابة التصويرية القديمة ، وبقدر ما عملت على تبديد كل الظلال التخيلية التى تقع بين التصور المجرد للفكرة أو الحدس المباشر لها فى صورة نور جوانى غامر وبين " الصورة الصوتية " التى آل اليها الدال، تماماً كما حدده سويسر فى علاقته التركيبية بالمدلول الذى لا يشكل صورة الشئ نفسه وإنما مفهومنا عنه أو تصورنا له ، وهو تصور يزداد - لا شك - تجريداً كلما ارتقى بنا الفكر النظرى وكلما حلقنا بعيداً عن عالم الأشياء المباشرة ، أى كلما مارسنا - على طريقة الظاهراتية - عملية " الايبوقيا " أو الرد المثالى (Eidétique) . (٢٠)

لاجرم ، من ثم أن تكون هناك علاقة حميمة بين الفكر المجرد - ومن ثم الفكر المثالى - وبين الصوت ، وذلك بقدر ما يبعد التصور المجرد عن " الحالية " و " المكانية " (hic et nunc) وبقدر ما يوفر الدال " الصوتى " وسيطاً ثابتاً قابلاً دوماً للتكرار وشفافاً إلى درجة أن " حضور المعنى " به و" حضور الشعور" فى المعنى يكادان يصلان إلى أعلى درجات التطابق والتكافؤ . إن الصوت الحى (Voix) يحقق ،من ثم ، للشعور، وذلك كوسيط بالغ الشفافية إلى حد الامحاء نوعاً من الاستقلالية التامة : استقلالية هى عين التجاوز أو التسامى (Transcendance) الذى هو جوهر الشعور كقدرة تحكم الحياة والتاريخ وتميز الخطأ من الصواب وهى أقرب ما تكون إلى جوانيته فى استماعه لنفسه كحدس محايث لذاته وكقوة الهام حبلى بالدلالات القصدية، هذه الدلالات التى تنتظر فرص التجلى والظهور عبر عالم الإشارات والعلامات ولكنها لا تحتاج اليها فى الواقع ، الا كمجموعة من " البدائل " . إلا أن هذا التأكيد على ثانوية العلامات أو الكتابة كبدائل للصوت

الحى ، وإن كان هوسرل لا يفرق تفريقاً حاسماً - بإعتراف دريدا نفسه - بين الموضوعات المثالية والمنطوقات الفعلية ، إن دل على شئ فإنما يدل على المنحى المثالى الصرف لمؤسس الظاهراتية ، هذا المنحى الذى يعطى ، منذ نشأة الأفلاطونية ، الأولوية للفكر المجرد وأنطولوجيا المثل على التلفظ الفعلى أو الأثر الكتابى . ومن ثم قيام هذه المصدرية الأساسية وهذا الحضور الدائم الذى يشكله المعنى أو نواته الحدسية فى الشعور ، وهو الأمر الذى لا يستقيم منطقياً طالما أن المعنى ، كما أكد سوسير وعلم اللسانيات الحديثة ، ليس الا علاقة تمايز وإختلاف داخل النسق ؛ كما أن الحضور لا يمكن إدراكه الاعلى أساس من اللا - حضور . وهو ما يحاول هوسرل تجاوزه برد الإختلاف إلى ظاهرية العلامات وإلى امبريقية العالم ومادية الأجسام وتعينها الفعلى . (٢١)

إلا أن الأغرب من ذلك ، هو أن هذه الأولوية الانطولوجية - التى يؤكدها أيضاً هيدجر فى مقابل الوجود " الأونطيقى " أو الامبريقى - ليست الاتصوراً مثالياً مستخلصاً من عالم العلامات والإشارات والبدائل وذلك طالما أن المرور إلى أولوية الكينونة لا يتم بصورة تلقائية أو مباشرة وإنما عبر " الأثر " فى إتصاله الوثيق بالصيرورة الزمانية وحركة الأفضاء والحدوث المكانى . ومن ثم لا تصبح المصدرية للمعنى المتزامن مع حدس الشعور بذاته فى تطابقهما مع الكلام الحى طالما أن البداية الفعلية هى امكانية الإختلاف وحركة البينية التى تؤسس الحق والمين والزيف والصواب على السواء والتى تقيم المعنى تارة كتمايز وتارة كارجاء، وطالما أن الكلام لا يحدث إلا عبر الزمان وأن الدلالة لا تتشكل إلا من خلال موقف وحركة متشكلة عبر التاريخ . أو ليس ذلك معناه أن الدلالات الحدسية الموقوفة فى النفس ، والتى يراد للقصدية كارادة للقول أن تكون تعبيراً عنها ، تعبيراً متجلياً فى حضوره المطابق لحياة الشعور، دلالات مفصولة عن العالم الخارجى وحركة الزمن بل ومناقضة لوظيفة اللغة التعبيرية والإشارية التى لا تقوم أساساً إلا بعدم التطابق بين الأشياء وإرادة القول (٢٢) .

من الواضح أن فتق عرى العلاقة الحميمة ، التى تربط بين الدلالة والعلامة اللغوية أو بين الدال والمدلول وأن لم يكن لهذا الفتق أية فعالية على مستوى الانجاز اللغوى أو الفكري عملية أيديولوجية فى المقام الأول ؛ فجاك دريدا يسعى إلى خلخة القواعد القبلية التى تحكم الخطاب الظاهراتى وإلى إبراز عمل الوظيفة الميتافيزيقية للكلمة الحية - ومن ثم للحدس والمعنى وكل الدلالات القبلية التى تشكل غائية مرسومة ومحددة سلفاً " للوجوس " الغربى - داخل رؤية تطالب أساساً بربط الفكر بتجربة الحياة المعيشة وتعمل على تطهير الشعور من كل ما علق به من رواسب السيكولوجيا الوضعية والامبريقية التى فتتت تصورنا للعالم وخلخلت كل علاقة منطقية وموضوعية تربطنا بالطبيعة . وليس من شك فى أن مثالية هوسرل ، التى تبغى فى جوهرها ربط العلم والمعرفة بالحياة ، مثالية غربية صرفة وصورة ممتدة لمبدأ " الحضور " الذى يشكل ركيزة الوجود فى الفكر اليونانى القديم ، إلا أنها ليست مثالية ميتافيزيقية كاملة ، إذ أنها تظل إلى حد بعيد مرتبطة بالحياة ومتصلة بحركتها المفتوحة على المستقبل . ولكن ذلك لا يمنع فى الوقت نفسه، من كون رؤية الحياة عند هوسرل رؤية محددة مسبقاً ولا تخرج عن دائرة الفكر الغربى الكلاسيكى الذى يتراوح بين مصدر يونانى مزعوم ومجتث العلاقة بما سبقه من فكر شرقى وبين غاية عقلانية يريد لها صاحبها أن تنفتح إلى ما لانهاية، أى إلى درجة تجب كل فكر مغاير وتلغى كل إتصال أو تواصل فعلى بالآخر والمختلف .

لاجرم ، من ثم ، أن تقف فى وجع هذه الايديولوجيا الشمولية والواحدية الاتجاه أيديولوجيا التفكيك والإختلاف لتفتح أمام الكلمة أفق المغامرة والإكتشاف والإبداع ولتفك الدائرة المغلقة التى تشكلهاتزامنية النسق الفكرى الكلاسيكى ، وذلك عن طريق الانفراجة أو القطيعة التى تشكلها عملية الكتابة كصورة زمنية تولد المختلف من المتماثل وتحقق كل ما هو مرجأ أوآت من معان أو دلالات محتملة . وكان لزاماً على فكر التفكيك أنَ يوظف - إذا كان كل فكر يقوم بالضرورة على لغة استعارية

خاصة به - آليات ومفاهيم وتصورات جديدة تساعده على تقويض الفكر السابق وعلى ابراز حدوده التى لا يمكنه تجاوزها . من ثم ، إذا كان الفكر المثالى الكلاسيكى يبرز من خلال تصوراته القائمة على اسبقية المعنى على الكلام والتفضيل الضمنى للسمع أو الصوت الحى على الكلمة المكتوبة ، وعلى ربط الابداع الفكرى بالالهام واللغة نفسها بقواعد منطقية كلية تحكم التصورات قبل أن تلتفت إلى آليات اللغة بما هى لغة تفرض قوالبها على الفكر نفسه وتخضع هى نفسها ، ككائن دينامى ، لحركة المجتمع والتطور التاريخى ، فإن ذلك كله يولد بعض الصور والأشكال النمطية التى سوف يحاول دريدا التلاعب بها وإبراز خلفياتها وأبعادها الأيديولوجية الكامنة .

الصوت وخلفياته الأيديولوجية :

ولعل أطرف ما يلجأ اليه للتدليل على أيديولوجيا السمع هو شكل الأذن نفسها وإنقسامها إلى جزء خارجى وجزء داخلى وجزء أوسط بالإضافة إلى الطبلة والمطرقة وغير ذلك من التفاصيل التشريحية ، وهو ما يسمح له بالتلاعب بمفهوم الحد والداخل والخارج والظاهر والباطن وبالوظيفة الانتقائية والتنظيمية التى تقوم بها هذه الحدود والتقسيمات بين أصوات العالم الخارجى وبين عملية التلقى " الداخلى" للأذن ، وكأن الأذن تقوم ، هى نفسها ، بدور المصفاة والرقيب والمندوب للأيديولوجية السائدة بل وللغة الفلسفية نفسها التى لا تقبل الكلام على علاته أو فى كثرته المباشرة وإنما تعمل على غربلته وتنقيحه وتنظيمه فى صورة تصورات ومفاهيم بمعاونة الرؤية العيانية والرؤية الذهنية التى تحكم ، فى الواقع . نظرتنا إلى الأشياء بما تقدمه لنا من شبكة تفسيرية وتأويلية تجعلنا ندور ، فى نهاية الأمر ، فى إطار منظومة فكرية مغلقة .وهكذا ننتقل من مستوى الحد والمنع والاقصاء وإستبعاد المغاير و" المشوش " إلى إنغلاق النسق على نفسه فى صورة دائرة مثالية وإقامة

الأسوار حول الرؤية الذاتية الواحدية المنزع والمتزامنة فى حضورها المتجلى والمتلئ والمسقط على العالم الخارجى بعد تطويعه والإرتقاء به عن طريق الجدلية الصاعدة إلى قمة القمم التى يشكلها وعى العقل الغربى بذاته كأسمى مثال للثقافة العالمية والإنسانية(٢٣) .

وربما يتجلى التمركز حول الصوت بصورة أكثر وضوحاً وبفعالية أيديولوجية أكبر أثراً وأعلى إنتاجية داخل بعض نصوص " جان - جاك روسو " وعلى رأسها : مبحث فى مصدر اللغات " (٢٤) " وتأملات متجول وحيد " (٢٥) حيث تلعب الصور الصوتية عند فنان وأديب مرهف السمع وموسيقى بالغ الإحساس بإيقاعات اللغة وإنغامها المتآلفة، دوراً يكاد يكون وجودياً من حيث قدرته على ردنا إلى نوع من الشفافية (٢٦) النفسية الأولية وإلى نوع من البراءة أو الطهارة الفطرية والمصدرية؛ وبحيث تتآلف تجربة اللغة الحية كشفافية صوتية بتجربة وجدانية فذة هى تجربة الفناء والذوبان فى ضرب من النشوة الحسية الصامتة والغامرة إلى درجة تمحى فيها كل الحدود القائمة بين الوعى وعالم الطبيعة المحيطة به (٢٧) .

ويعد دريدا كتابات روسو ، كما رأينا بصدد ظاهرية هوسرل ومحاورة " فيدروس" لأفلاطون من قبل (٢٨)، علامة هامة على طريق أيديولوجية التمركز حول الصوت فى الخطاب الغربى ، وذلك على حساب ظاهرة الكتابة التى حاول دريدا بلورتها من خلال منظور " الأثر - الأساس " (ARCHI-TRACE) والعلامة المحسوسة التى تعد، فى نظره ، ركيزة التجربة الإبداعية حيث لا يعبر المدلول فحسب بواسطة الدال وإنما يتحول هو نفسه إلى دال جديد عن طريق تمايز المعانى وإنتاج الدلالات المرجأة من خلال عمليات التفسير والتأويل والقراءة بمفهومها الإبداعى ، أى كمشاركة فى بناء النص وتشكيله وليس مجرد تلقيه . والتمركز الصوتى الذى يشير اليه دريدا هو هذا التوازى الذى تقيمة " اللغة الأبجدية "(الكتابة الصوتية)، من حيث هى نسق لسمات صوتية مجردة قابلة لإنتاج الدلالات من غير الإشارة إلى عالم المحسوسات الفعلية التى كانت تمثله الكتابات التصويرية القديمة ، مع حضور المعانى

فى الذهن عن طريق الحدس المباشر وكأن الوسيط اللغوى لا وجود له لفرط شفافيته وتجريده ، الأمر الذى يحول العالم إلى صورة لمعان أولدلالات أولية سابقة على وجوده ويجعل من التغير والحركة والتاريخ ضرباً من التشكيلات والتنويعات التى تحكمها غائية " اللوجوس " ، أو حتى النسق ، كما نرى عند سوسير، الذى يعطى الأولوية لمبدأ " السنكرونية " (التزامن) على " الدياكرونية " (التغير) .

إن أهمية ظهور اللغة الصوتية فى حيز الفكر اليونانى ، وفى شتى أنواع الفكر العالمى المماثل بالضرورة تكْمُنُ فى تحول اللغة عن طريق التقائها بالمعانى المجردة ، من صورة السمع الظاهرى إلى حديث داخلى مهموس وإلى مناجاة يكاد يختفى فيها الصوت إلى درجة يتحول فيها العالم الخارجى إلى عالم داخلى محض وهو الأمر الذى يمثل قيام الشعور عينه كمرآة للعالم ، كما يرى ريتشارد رورتى (٢٩)، وتحول " السببية الخارجية "، كما يقول هوسرل نفسه ، إلى مهمة داخلية يناط بالوعى الإنسانى (ويقصد الغربى طبعاً) تحقيقها عن طريق الغائية (٣٠) وإذا كان هذا التقارب الشديد بين الإمتداد الخارجى (res extensa) وبين الإمتداد الداخلى للذات المفكرة (res cogitans) يأخذ عند ديكارت شكل اليقين العقلى الكامل والحضور الحدسى البالغ الوضوح والتجلى ، ويربط بين العلامة الحسية وبين مظاهر تعين الفكرة وتحققها عبر حركة التاريخ عند هيجل ، فإنه ينزلق عند روسو ليصبح صوت الضمير الحى وإحساس الوجدان الصادق أمام زيف الكتابة ومحسناتها وزخارفها الشكلية ، أو بعبارة أخرى يصبح صوت الفطرة أو الطبيعة البدائية أمام أعراف المجتمع المدنى التى تقوم فى معظمها على ضروب من المخاتلة والنفاق والمجاملات القريبة الصلة بعالم التمثيل وأقنعته وبأدوات الزينة المصطنعة التى تموه الواقع وتضيف إليه عالماً من البدائل الزائفة . ولعمل أهمية روسو ترجع إلى كونه أكثر إهتماماً من ديكارت وهيجل بابراز خطورة عملية الكتابة فى تهديدها لصوت الحق والضمير الحى وكل الأحاسيس الفطرية الأولية كالميل إلى الصدق والبراءة والجمال الطبيعى ، وكذلك إلى هجومه الصريح على مشروع " الكتابة العالمية "

الذى نادى به ليبنتز ، وتأثيره المباشر والقوى على كلود - ليفى ستروس فى توجهه نحو ضرب من ميتافيزيقا الطبيعة واللغة (٣١) .

ولعل إهتمام كلود - ليفى ستروس بالنموذج الفونولوجى (الصوتى - الوظيفي) فى تأسيسه للأنثربولوجيا البنيوية (٣٢) لا يرجع تماماً إلى رغبته فى تحقير عالم الكتابة بقدر ما يعود إلى رغبته فى العثور على منهج موضوعى يتيح له التعرف على الأسس الطبيعية - النفسية للعقلية البشرية . إلا أن ذلك يجره حتماً ، بفعل ما أسميه " الحتمية الإستعارية " للنموذج العلمى المراد تطبيقه ، إلى إيجاد ضروب من التقابلات بين " الوحشى " " والمروُض "(بدلاً من استخدامات البدائى والمتحضر ذات النبرة الأيديولوجية الصارخة) وبين منطق الطبيعة والطابع الصناعى للثقافة الغربية الدخيلة على المجتمعات القديمة مع ما يفترضه هذا التقابل من مقارنة بين البراءة والعنف وبين عالم الأسماء المشخصة وعالم الأسماء الإشارية التى يفقد من خلالها اسم العلم كل خصائصه الذاتية والروحية حتى يصبح من الإمكان إدراجه فى نسق من علاقات الاختلاف والتمايز التى تعد أساس كل نظام للغة أو الكتابة(٣٣) .

لاغرو ، من ثم أن يعتبر كلود - ليفى ستروس ولوج عالِم الأجناس إلى قلب المجتمعات الأولية نوعاً من العنف الذى تمثله محاولة التعرف على الأسماء الشخصية التى يخفيها رجال القبائل عن الغرباء ، نظراً لإرتباطها ، فى نظرهم بأسرار قواهم الخفية وكونها جزءاً من عملية تصنيف الذات قبلياً وطبقياً وشعائرياً تجاه الآخر؛ ذلك أن أسماء الأعلام ليست عندهم مجرد إشارات وإنما تعد جزءاً من كينونة الأشخاص وأسرارهم المتصلة بقوى الطبيعة ؛ كما يمثل هذا العنف ادخال الكتابة إلى عالم يجهلها أو لا يعرف منها إلا بعض الخطوط والرسوم المتعرجة البدائية ، وهو الأمر الذى يجعل من الكتابة مرادفاً للشر والعدوان ، وضرباً من التهديد الخارجى لعالم أولى بسيط يعيش متزامناً ومتطابقاً مع وجوده المباشر الذى لايكاد يتجاوز حاجاته اليومية من جهة ، والذى تؤكده له ثقافته الشفاهية من خلال

الذى نادى به ليبنتز ، وتأثيره المباشر والقوى على كلود - ليفى ستروس فى توجهه نحو ضرب من ميتافيزيقا الطبيعة واللغة (٣١) .

ولعل إهتمام كلود - ليفى ستروس بالنموذج الفونولوجى (الصرتى - الوظيفي) فى تأسيسه للأنثربولوجيا البنيوية (٣٢) لا يرجع تماماً إلى رغبته فى تحقير عالم الكتابة بقدر ما يعود إلى رغبته فى العثور على منهج موضوعى يتيح له التعرف على الأسس الطبيعية - النفسية للعقلية البشرية . إلا أن ذلك يجره حتماً ، بفعل ما أسميه " الحتمية الإستعارية " للنموذج العلمى المراد تطبيقه ، إلى إيجاد ضروب من التقابلات بين " الوحشى " " والمروُض "(بدلاً من استخدامات البدائى والمتحضر ذات النبرة الأيديولوجية الصارخة) وبين منطق الطبيعة والطابع الصناعى للثقافة الغربية الدخيلة على المجتمعات القديمة مع ما يفترضه هذا التقابل من مقارنة بين البراءة والعنف وبين عالم الأسماء المشخصة وعالم الأسماء الإشارية التى يفقد من خلالها اسم العلم كل خصائصه الذاتية والروحية حتى يصبح من الإمكان إدراجه فى نسق من علاقات الاختلاف والتمايز التى تعد أساس كل نظام للغة أو الكتابة(٣٣) .

لاغرو ، من ثم أن يعتبر كلود - ليفى ستروس ولوج عالِم الأجناس إلى قلب المجتمعات الأولية نوعاً من العنف الذى تمثله محاولة التعرف على الأسماء الشخصية التى يخفيها رجال القبائل عن الغرباء ، نظراً لإرتباطها ، فى نظرهم بأسرار قواهم الخفية وكونها جزءاً من عملية تصنيف الذات قبلياً وطبقياً وشعائرياً تجاه الآخر؛ ذلك أن أسماء الأعلام ليست عندهم مجرد إشارات وإنما تعد جزءاً من كينونة الأشخاص وأسرارهم المتصلة بقوى الطبيعة ؛ كما يمثل هذا العنف ادخال الكتابة إلى عالم يجهلها أو لا يعرف منها إلا بعض الخطوط والرسوم المتعرجة البدائية ، وهو الأمر الذى يجعل من الكتابة مرادفاً للشر والعدوان ، وضرباً من التهديد الخارجى لعالم أولى بسيط يعيش متزامناً ومتطابقاً مع وجوده المباشر الذى لايكاد يتجاوز حاجاته اليومية من جهة ، والذى تؤكده له ثقافته الشفاهية من خلال

من خلال علاماتها " .(٣٥) ومن ثم هذه النظرة المزدوجة لمفهوم الكتابة ووظيفتها كضياع وتعويض أو استرداد فى الوقت نفسه عند روسو : فهى تمثل له من جهة نوعاً من الخيانة لمبدأ الهوية أو التطابق الصادق مع الذات ، ومن جهة أخرى نوعاً من الوثبة على الحاضر بقدر ما تشكل الكتابة عملية من عمليات إعادة تملك الذات أو إسترداد الهوية على المستوى القيمى والرمزى . ولعل هذه الفجوة ، التى يمثلها عمل الإختلاف فى قلب الكتابة أى الكتابة كصيرورة هو ما يفسر لنا نزوع روسو فى " تأملات متجول وحيد " إلى تجاوز مخاطبة معاصرية ، الذين يئس تماماً من إقناعهم بحقيقة مشاعره ، والتوجه إلى قطبين مستقبليين يمثلان هذه القيمة الرمزية التى يشير إليها دريدا وهما المثول أمام الخالق بعد الموت والبروز فى صورته الحقيقية التى كان يظن أن خصومه من المعاصرين يحاولون تشويهها عمداً أمام الأجيال القادمة .

لقد كان حضور المثال متزامناً ، كما نرى عند ديكارت مع وضوح العقل ويقين المعرفة الرياضية التى لا تقبل أى شك يأتيها من الخارج (ولعلنا نفهم هنا لماذا لم يقبل ديكارت بمبدأ الفراغ الذى دلت عليه التجربة الامبريقية) ، وأصبح عند روسو متزامناً مع صحوة الضمير وصوت الطبيعة الفطرى الذى لم يستطع أن يزيفه زخرف الكتابة ولابهرج المدينة الحديثة بما يثيره بريق صالوناتها ومسارحها ومشاهدها المضللة من شهوات وإنفعالات تصل إلى حد بلبلة العواطف وهيمنة الفوضى والإضطراب على عالم الحواس .

وإذا كان هم دريدا ينصب أساساً على إبراز الدور الثانوى أو وظيفة " الملحق (Supplément) التى سوف تؤديها الكتابة عند روسو فإنه لا يخفى علينا بهذا الصدد ، هذا الإنزلاق الواضح الذى يحدث لمفهوم الطبيعة الذى يتحول من مجرد الإمتداد الخارجى الموضوعى (عند ديكارت وجاليليو) الذى يناط بالعلوم الهندسية والرياضية قياسه إلى مفهوم الضمير الذى لا يؤسس فحسب عالماً زاخراً بالمشاعر والعواطف النبيلة وإنما يقيم كذلك عالماً متكاملاً من المعايير الذوقية والجمالية التى سوف يبلورها كانط فى صورة " استطيقا ترنسند نتالية " متميزة(٣٦) .

إن إنتقال " اللوجوس " من مستوى الخطاب العقلانى الصارم إلى مستوى الشعور أو الضمير الحى يجعل من الصوت ضرباً من التأثر العفوى أو التلقائية الذاتية المباشرة التى لا ترى فى الآخر المقابل إلا عاملاً دافعاً أو " دالاً محسوساً " يتيح لها فرصة تكرار فعاليتها المثالية كقدرة دائمة ومتجددة على التأثر والإنفعال ، وهو الأمر الذى ينقلنا من حالة التموضع البحت التى يفرضها العقل على الآخر من خلال عملية الإتصال الموضوعى ، وهى علاقة هيمنة وسيطرة فى المقام الأول ، الى حالة إنفتاح على الآخر وتلق أمام العالم ، وهى الحالة التى تشكل الأساس القبلى للعلاقة التأثرية أو الوجدانية . إلا أن كل إنفتاح على الآخر والعالم لايخلو ، بالرغم من تلقائيته الأولية من مخاطر إذ أن كل علاقة بالآخر تظل من منطلق تزامن العقل والفكر وتطابق الكلام الحى مع صوت الضمير فى جوانيته الخالصة ارتباطاً بالخارج وضرورة مؤلمة تفرضها عملية الإتصال بالآخرين وما تفرضه هذه الأخيرة من رضوخ لقواعد اللعبة الإجتماعية وتزييف لتلقائية المشاعر والإنفعالات عبر ضرورات ومراسيم الكتابة الوثيقة الاتصال بلعبة الظهور الاجتماعى . لاغرو من ثم أن يدخل الصوت الحى مع الكتابة فى ثنائيات متضادة وتقابلات وتعارضات لا تنتهى فهو من منطلق لعبة الباطن والظاهر يصبح تجسيداً حياً للشفقة والرحمة والحرية والوعى والحقيقة مقابل الضغوط والقيود وعلامات القهر والإستبداد والعبودية . كما أن الصوت ينشأ لدى عامة الشعب جياشاً قوياً ولكنه سرعان ما يضطرب ويفسد وتعتريه عوامل الإنحلال والإنحراف حينما تلوكه ألسنة الصفوة وحينما تتحول اللغة الشفاهية العفوية إلى اللغة المكتوبة ، هذه اللغة الباردة التى تفقد كل حيويتها حينما يفرض على الناس اصطناع الحياء وإحترام قواعد الذوق أو اللياقة المزعومة (٣٧) . والغريب فى الأمر أن دريدا حينما يقدم لنا هذه الصورة الفريدة لجان - جاك روسو لا يشير قط إلى جانب هام من تيار الرأى العام الذى يضفى على أرائه نوعاً من المعقولية أو المشروعية . ذلك أن روسو يمثل ضرباً من التجسيد الحى المبالغ فيه بعض الشئ من غير شك لرد فعل معروف وملحوظ لدى

عدد غفير من الكتاب والنقاد الذين أدانوا الدور السلبى لبعض الصالونات الأدبية فى إفساد اللغة الكلاسيكية وتحويلها إلى لغة عقلية جافة من جهة ، وإلى لغة مصطنعة ومتحذلقة من جهة أخرى (لعلنا نذكر مسرحيات موليير التى تتهجم على النساء المتحذلقات والمتعالمات) . كما أننا نجد لدى " باختين " نزوعاً مماثلاً لنزوع روسو نحو إدانة اللغة السائدة ودورها الأيديولوجي المعروف فى كبت الأصوات الأخرى ؛ ولعل ذلك يخفف من حدة الرؤية الواحدية الاتجاه التى تدفع دريدا إلى ادانة الصوت بأية وسيلة.

ويبرز تحيز روسو لأهمية الصوت الجميل أو الغناء " والميلوديا" فى نشأة فن الموسيقى ، ليس فحسب من منطلق الصوت أو الغناء الذى يتجلى عبر " الميلوديا " أو ما يمكن تسميته ، من منظور روسو ، " بالنغم الطبيعى " فى مقابل " الهارمونى" التى تتجاوز التعبيرية الموسيقية التلقائية إلى نوع من اللغة المصطنعة أو المتفق عليها ، وإنما كذلك فى إطار الجدل والنزاع الذى حدث ابان القرن الثامن عشر بين أتباع الموسيقى الإيطالية (ركن الملكة ومن أبطاله روسو وديدرو) وبين إتباع الموسيقى الفرنسية (ركن الملك ومن رواده فولتير) وكان على رأسها رائد الأوبرا الفرنسية جان - فيليب رامو (١٦٨٣- ١٧٦٤) خصم روسو اللدود . ولنعلم أن القرن الثامن عشر على مستوى الموسيقى كان عصر " الاوبرا " بلا منازع ، هذا الفن الإيطالى الذى يجمع بين المسرح والغناء والموسيقى ، والذى لعب فيه الصوت البشرى الدور الرئيسى إلى أن إنحسرت أهميته أمام صعود سطوة " الآلات " (هذا الجانب الصناعى الذى لا يحبذه روسو كثيراً) وبزوغ نجوم الموسيقى الألمانية التى تتوج مع باخ وموزار نهاية عصر التنوير (٣٨) .

إن درس الموسيقى عند روسو لا يمكن فصلة عن قضية الصوت واللغة ، ربما تطابقاً مع تاريخ الموسيقى منذ القرن الرابع عشر وحتى القرن الثامن عشر، ذلك أن الكلام أو اللغة المنطوقة هى بداية الإنسانية الحقيقية ، كما يقول روسو ، إذ لو لم يكن لدى الإنسان الا الإحتياجات المادية لما إحتاج إلا للغة الحركة والإشارات . إن

الكلام والرسم أيضاً ، قد تولد كل منهما من الإنفعال وعاطفة الحب ، ولكن الكلام أقوى حضوراً وأعمق تأثيراً من الرؤية التى تكفى فيها اللمحة الخاطفة . لاجرم من ثم ، أن تكون " الميلوديا " أقرب إلى الطبيعة ولغة العواطف المباشرة من " الهارمونى " التى تكاد تتطابق مع الكتابة بما تفرضه من تقطيعات ومسافات تنظيمية . يقول لنا روسوفى هذا الصدد : " حينما تحاكى الميلوديا حركات الصوت وتعبر عن الشكوى وصيحات الألم والفرحة والأنات والتهديدات ، فإن كل العلامات الصوتية للعواطف تدخل فى اختصاصها. ان الميلوديا تحاكى نبرات اللغات وطرائق التعبير المخصصة فى كل لغة لبعض حركات النفس : وهى لا تحاكى فحسب وإنما تتكلم ، وإن كانت لغتها غير منطوقة إلا أنها بما تجيش به من حيوية ولهيب العاطفة تتجاوز بكثير الطاقة التعبيرية للكلام . من هنا تنبثق قوة المحاكاة التى تمثلها الموسيقى ويتولد سلطان الغناء على القلوب الحساسة . ولا شك أن الهارمونى يمكن أن تساهم فى ذلك فى بعض الأنساق عن طريق ربط تعاقب الأصوات ببعض قوانين التنبير أو التنغيم وبضبط النبرات ونقل صورتها إلى الأذن بدقة وبتقريب وتثبيت درجات صوتية بالغة الدقة بواسطة فواصل صامتة ومترابطة . ولكن الهارمونى بضبطها لحركة الميلوديا تنزع عنها القوة والتعبير وتمحو منها النبرة العاطفية لتحل محلها الفاصل الهارموني. " (٣٩)

لاجرم ، من ثم أن يؤدى تغلب الكتابة ، أى التنظيم الظاهرى البحت للمسافات والفواصل والعلامات ، على الصوت والإيقاع الطبيعى إلى هيمنة العقل " البارد " على العاطفة والوجدان ، كما يتواكب صعود الفلسفة ونشأة المأساة اليونانية فى قلب المدينة مع إنحسار الشعر الملحمى والغناء وتقلص الديمقراطية الشعبية الملازمة للأماكن المفتوحة ولتألق فن الخطابة . والخطر ، فى نهاية المطاف ، هو ضياع المثل الأصيلة والأخلاق الحميدة التى لا تنبع إلا من القلب والإحساس والتى لا يتهددها خطر قدر ما يتهددها عالم النفاق والرياء ، أى عالم المظاهر الخارجية والأشكال الخادعة التى تكون نكالاً على كل ما هو فطرى وأصيل وصادق . (٤٠)

إن أيديولوجيا الصوت أو الشفاهية ، التى يقوم عليها اللوجوس بعامة منذ تأسيسه على أيدى أفلاطون وحتى هيدجر بالرغم من محاولة هذا الأخير فتح طرق جديدة والعودة إلى بارميندس (٤١) ، تتيح لرائد التفكيكية الفرنسية اللعب على ثنائية الصوت / الكتابة من منطلق الإختلاف . والإختلاف الذى يعنى به ، والذى سنعود إليه فى بحث آخر ، ضربان : أ - إختلاف مؤسس (DIFF´ERANCE) يبرز تميزه بحرف الـ "a" الذى لايظهر فى عملية النطق وكأنه الغائب - الموجود (غائب صوتياً وحاضر كتابة) ولكنه فاعل بعمله الأيديولوجى المقوض داخل الخطاب الميتافيزيقى الغربى ، (ب) وإختلاف لا يبرز حينما يظهر لنا فى صورة انتساخه المألوف مع الابقاء على حرف الـ " e " (Différence) ولكنه يمثل حينئذ أثراً من آثار الإختلاف القبلى والمؤسس ولكن على مستوى الأداء أو الإنجاز الامبريقى . (٤٢) غير أن ثنائية الصوت / الكتابة أو الشفاهية / الكتابية ليست بغائبة عن أفق الفكر الغربى المعاصر ، كما هى ليست غائبة عن أفق الفكر العربى المعاصر . (٤٣) ولعل هذه الثنائية تتجلى فى أوضح صورها حينما نكون بصدد إنتقال نص من مرحلة الشفاهية إلى مرحلة الكتابة ، كما هو الحال بصدد تحول " رواية الوردة " (٤٤) بين القرنين الثالث عشر والرابع عشر ، وحيث كانت الشفاهية تمثل شفافية اللغة وحركة تطابق التجربة والتعبير والقول والفعل بينما يقودنا النص المكتوب إلى التركيز على أهمية الكتابة كوسيط وكوجود لفاعل أو مسبب (Auctor) يبرز من خلال طرائق التعبير وآليات الصياغة وتعدد إمكانيات التفسير .

وربما تبرز أيديولوجيا الشفاهية بصورة أوضح ابان مراحل الإنتقال من الشعر الملحمى اليونانى الشفاهى إلى المأساة المكتوبة التى تأخذ فى التشكل خلال القرن الخامس ق.م. حيث يتم التحول - وفقاً لدراسات ج.ب .فرنان (Vernant) - من قيم الوضوح والثبات إلى عناصر الأزدواجية والالتباس بين الواقع والواجب والزيف والصواب والعام والخاص ، كما يتجلى ذلك فى شخصية الحاكم " كريون " فى مأساة " أنتيجون " (٤٥) .

ذلك أن الشفاهية كانت تقوم قبل الدخول في مرحلة التحول نحو وسائل الإتصال المفتوح ، التي يلعب فيها السمع والبصر دوراً متعاظماً بفضل القوة الكهربية والالكترونية (٤٦) ، على إنفتاح المكان وتواجد المساحات الواسعة التي يتجاور فيها الأداء الشفاهي (الخطابي) مع الرؤية العيانية ، وهو ما يتحقق حالياً عن طريق تقليص المسافات وتحجيم الزمان والمكان إلى أقصى حدودهما ، وكأنما الكون يرجع إلى حالة إنكماشه الأول قبل الإنفجار الكبير . أما ظهور المأساة فيواكب الإنتقال من هذه البنى المفتوحة على الواقع المحسوس والمباشر إلى نوع من الإنفتاح على المطلق والمجهول (اللامرئى) الذى يولده عالم الكتابة بما ينتجه من ثنائيات بين الظاهر والباطن وبين رغبات البشر المعلنة وإرادة الآلهة الخفية ، وبما يولده من مزيج بين لذة الإستماع التي يحققها الإيقاع الشعرى وبين المخاوف والهواجس والتوجسات التي يثيرها جو المأساة بغموضه وبما يقدمه من تعارض خفى وغير مفهوم بين إرادة البشر ورغباتهم المباشرة وبين نوايا الآلهة الخفية وأحكام القدر (٤٧) .

ولعل ظاهرة الصوت " الحى " التى قام عليها ليس الفكر الميتافيزقى الغربى والشرقى فحسب ، وإنما كذلك الشعر القديم والكلاسى بما يتطلبه من حركة ايقاعية منتظمة أو متراوحة وثيقة الصلة بدرجات الصوت وحركة التنفس ، بل وحركات الجسم نفسه التى تتجاوب موسيقاه الداخلية مع كثير من المنبهات والاثارات الخارجية ، تتطلب مزيداً من الفهم والتفسير ، ولعله من المألوف أن تبدو لنا ظاهرة السمع الوثيقة الصلة بالثقافة الشفاهية أسبق فى الوجود البشرى من غيرها ، وذلك بما هو وجود بشرى أى قدرة ناطقة على الكلام ، ومن ثم التمييز والفهم ، وهو ما يدفع بعض العلماء إلى القول بأسبقية الشعر فى الظهور على النثر نظراً لإرتباطه بحركات ايقاعية منتظمة يسهل على الذاكرة حفظها وتكرارها أو ترديدها ، بينما يتطلب النثر فى تحرره من كل حركة منتظمة (وهذه فكرة لاحقة) نوعاً من الانعتاق من هيمنة الأذن وضربا من التآلف مع الرؤية العيانية أو البصرية الوثيقة الصلة بنشأة الكتابة .

الا أن بعض علماء الأنثربولوجيا (٤٨) ، المعنيين بدراسة نشأة الأنسان وتطوره ، يزعمون بأن الإنسان البدائى لم يكد يستقيم على " أعضائه الخلفية " حتى تميز بخاصية الرؤية ، وهى الخاصية الوحيدة التى كانت تمده دوناً عن بقية الحيوانات ، نظراً لضعف حاستى السمع والشم لديه ، بكل المعلومات الكفيلة بحمايته ، والخاصية التى سمحت له كذلك أن ينقل إلينا الجزء الأكبر من نتاجه الثقافى من خلال الرسم أو التصوير والكتابة . وبصرف النظر عن أسبقية أى من الشفاهية أو الكتابية ، ولكل منهما مؤيدون ومناهضون ، فإن أيديولوجيا مركزية الصوت (phonocentrisme) إرتبطت لدى دريدا ، الذى يكرس الجانب الأكبر من كتاباته لدحضها وتفنيدها ، بهيمنة الفكر الميتافيزيقى الغربى الذى يربطنا بسلطة الكلمة الحية أو المنطوقة وبسلطة القبلية التأسيسية وبمثالية الحضور المتصل للوجوس اليونانى عبر مركزية العقل الغربى الذى ينفى كل فكر مغاير برده تارة إلى نوع من السلبية الخارجية الطارئة ، وتارة أخرى إلى نوع من المرحلية التاريخية التى تنتهى مع إكتشاف العقل الغربى لمهمته ورسالته وهى كونه غاية التاريخ ونهايته التى يعد كل تجاوز لها نوعاً من الإرتداد إلى البدائية أو "الوحشية" كما يسميها كلود - ليفى ستروس .

وهكذا يمتزج - كما نرى - الصوت الحى ، عبر التراث الغربى بميتافيزيقا الحضور ، حضور المعنى المؤسس وحضور المثال القبلى فى تطابقه مع الشعور الممتلئ بذاته ، وهكذا يعد كل انفتاح على الآخر انفلاتاً من دائرة الضياء ، دائرة المماثل لذاته إلى حد اليقينية " الدوجماطيقية " ودخولا فى منطقة الظلال ، منطقة صيرورة الكتابة فى كشفها للآخر الكامن بأغوار دخيلتنا ، هذا الآخر الذى لا يتحقق فى كامل إنسانيته إلا عبر تواصله مع أنا الآخر .

هوامش البحث

١ - اعتماداً على دراسة دريدا :

Jacques Derrida, La Voix et le Phénomène . Paris, P.U.F., 1967 .

٢ - والتــرج . أونـــج : **الشفـــاهية والكتابـيـة** . عـالــم المعــرفـة ، الكـــويت ١٩٩٤ (ترجمـة د./ حسن البنا عـز الدين) ينبـعث الصـوت ، كمـا يذهب الكاتب من داخل الأجسام ، أما الصورة المرئية فتعكس سطحها الخارجي وبينما الصوت يدمج ويجمع فان البصر يعزل ويحلل . أنظر ، ص ص ١٤٧ - ١٤٩ .

٣ - يرى هوسرل في كتابه :

Edmund Husserl, La Crise des Science Européennes et la Phénoménologie Transcendantale . Paris, Gallimard, 1976 .

أن أزمـة العلوم الأوربيـة مرجـعـهـا إلى الصـدع الذى بدأ مع ديكارت بين عـالم الطبيـعة وبين الذات ، وهو ما أدي إلى عزل الطبيعة كعالم موضوعى قائم بذاته عن علم النفس الناشئ الذى حـاول كل من هوبز ولوك بلورتـه وفقاً لنموذج العلوم الطبيـعيـة . غيـر أن محاولة هذا الدمج المصطنع بين الطبيعة والنفس الذى بلغ ذروته عند سبينوزا انتهت مع هيوم وباركلى إلى التشكيك فى عقلانية النموذج الطبيعى .ومصداقيـة الرياضيات ، بل وتحـويل هذه الأخيـرة إلى ضـرب من التـصـور السيكولوجى ، ويعـتـقـد هوسرل أن الخروج من هذه الأزمة يتطلب عدم التشكك فى موضوعيـة العالم وإلا لن تكون هناك عقلانية ممكنة ، كما يتطلب تجاوز فكرة " طبيعية " علم النفس الحديث ، بل وتحويل هذا العلم إلى فينومينولوجيا تربط موضوعية العالم بذات - صورية غائيـة - منفتحة عليه كتجربة قابلة دوماً للتجديد : بمعنى آخر يجب فهم الحركة الغائية للعالم لا كمجموعة من القوانين الخارجية وإنما كـمهمة تنبثق من الذات نفسـهـا فى إطار توحيـدى للفكر الغربى عبر تاريخ ممتد من الفلسفة اليونانية إلى ما لانهاية . أنظر ص ص ٦٩ -٨٢ .

٤ - Jacques Derrida, La Voix et le Phénomène . op . cit . , p. 2

٥ - المرجع نفسه ، ٥ - ٨ .

٦ - المرجع نفسه ، ٩ - ١٢ .

٧ - المرجع نفسه ص ص ١٣ - ١٤ .

مهما يكن من أمر التناقض بين الأنا الحية والأنا المتعالية فانه لا يمكن إعتبار دريدا هو المفكر الوحيد الذى فطن إليه ،فهذا هو الفيلسوف العربى المبدع والكاتب والفنان الذواقة الدكتور / عبد الغفار مكاوى يقول : " بيد أن هذا الشعور الحى المتعالى ، الذى أقام عليه هوسرل العلم والتجربة معاً ، يظل أمراً محيراً فهل نصف دعوته لاستكشافه بأنها دعوة مثالية جديدة إلى إنسانية جديدة ؟ أم بأنها نزعة صوفية وإشراقية من نوع غريب ، حدت بصاحبها لأن يحتمى بأعماق الشعور - المعرفى والمنطقى - ويختبئ فى متاهته إتقاء لضغوط العالم التاريخى المحيط به ، وهرباً من ثورات العصر السياسية والإجتماعية ؟ " أنظر " د./عبد الغفار مكاوى : " الأزمة أم الإبداع - محاولة لتفسير بداية الإبداع الفلسفى " ، فصول . المجلد العاشر العدد ٣/٤ ، يناير ١٩٩٢ ، ص ٣٠ .

٨ - دكتور / محمد محمد قاسم : جوتلوب فريجه - نظرية الأعداد بين الابستمولوجيا والانطولوجيا . دار المعرفة الجامعية ، ١٩٩١ .

بصدد هذه التفرقة ، أشار الدكتور / محمد قاسم إلى بحث فريجة فى هذا الموضوع " Uber Sinn und Bedeutung " وترجمته الإنجليزية من قبل ماكس بلاك إلى:" On Sense and Reference " وما شاب هذه الترجمة من " تردد " وقع فيه المترجم . ويقول الدكتور / محمد قاسم بصدد الإختلاف بين التعبيرين :" قد يكون لتعبيرين نفس المدلول ، بينما لا يكون لهما معنى واحد : فالتعبيران تلميذ أفلاطون " و " معلم الاسكندر الأكبر " ، عبارتان معناهما مختلف ، ويشيران إلى شخص معين هو " أرسطو " وكذلك فى قولينا " نجم السماء " و " نجم الصباح " يدلان على نفس الموضوع ،كوكب الزهرة ، لكن ليس لهما معنى واحد . " ص ٧٦ .

٩ - جاك دريدا ، المرجع الرئيسى المذكور (الصوت والظاهرة) ، ص ص ١٧ - ٢٠ .

١٠ - المرجع نفسه ، ص ٢٢ .

١١ - Edm und Husserl, La Crise des Sciences op . cit ., pp. 168 - 173 .

إن " الايبوقيا " هى نوع من تعليق المظاهر الطبيعية للعالم ، أى تخليصه وتحريره من كل ما يجعله " وجودا - فى - ذاته " لأن العالم ، وإن كان يشكل أفقاً للشعور هو فى الوقت نفسه معطى من معطياته ، وذلك بقدر ما يقدم له الشعور الأشكال والقوالب الكلية التى تضفى عليه دلالة ومعنى وجوده وبقدر ما يحوله إلى " ظاهرة ترنسندنتالية " قابلة للعلم والمعرفة .

وأنظر أيضاً الرؤية النقدية التى يقدمها الكاتب الفيتنامى المبدع فى دراسته :
Tran - Dúc - Thâo , Phénoménologie et Matérialisme Dialectique . Ed. Minh - Tan, Paris , 1951 , pp. 51 - 74 .

خاصة حينما يفسر لنا نشأة وتحول مبدأ الرد الظاهراتى و " الايبوقيا " بين عامى ١٩٠٧ و ١٩١٣ وتحول موضوعية العالم ، عند هوسرل ، إلى موضوعية قصدية .

١٢ - جاك دريدا ، الصوت والظاهرة ، ص ص ٣٠- ٣٢ .

١٣ - هذا أشبة بمفهوم الكلام عند الأشاعرة إذ يقول الباقلانى فى " الانصاف " : يجب أن يعلم أن الكلام الحقيقى هو المعنى الموجود فى النفس ، لكن جعل عليه أمارات تدل عليه ، فتارة تكون قولاً بلسان على حكم أهل ذلك اللسان وما اصطلحوا عليه وجرى عرفهم به وجعل لغة لهم ... وقد يدل على الكلام بالنفس بالخطوط المصطلح عليها بين كل أهل خط ، فيقوم الخط فى الدلالة مقام النطق باللسان " أنظر فى ذلك الدراسة الرائعة التى قدمها : طارق النعمان ، اللفظ والمعنى بين الأيديولوجيا والتأسيس المعرفى للعلم . القاهرة ، سينا للنشر ، ١٩٩٤ ، ص ٨٤ .

١٤ - أنظر فى هذا الصدد :

Michel Henry , " Quatre Principes de la phénoménologie " , in Revue de Métaphysique et de Morale ., Paris , A. Colin , n° 1, 1991, pp . 3-26 .

وتتلخص المبادئ الأربعة التى تقوم عليها الظاهراتية فيما يلى : -

١ - بقدر ما يكون التجلى يكون الوجود (الكينونة) " - مدرسة ماربورج

٢ - " يعد كل حدس مصدرى واهب مصدراً شرعياً للمعرفة " - هوسرل .

٣ - " الأولوية للأشياء نفسها :

٤ - " كلما يزيد الرد (Réduction) يزيد العطاء " لوك ماريون .

١٥ - جاك دريدا ، الصوت والظاهرة ، ص ص ٢٨ - ٣٢ .

١٦ - المرجع نفسه ، ص ص ٣٨ - ٤٤ .

١٧ - المرجع نفسه ، ص ص ٥٣ - ٥٧ .

١٨ المرجع نفسه ، ص ص ٥٩ - ٧١ .

١٩ - المرجع نفسه ، ص ص ٧٢ - ٧٧ .

٢٠ - المرجع نفسه ، ص ص ٧٨ - ٨٤ .

٢١ - المرجع نفسه ، ص ص٨٥ - ٩٤ .

٢٢ - ذلك أن اللغة تعبر عن الممكن وغير الممكن وهى لا تتاطبق قط مع الوجود الفعلى للأشياء والا أصبحت قائمة مفردات ؛ وكذلك حياة الشعور الذى هو - كما يقول سارتر - إدراك للوجود كحضور وحدس خيالى له فى حالة الغياب ، بل وقدرة كذلك على نفيه بواسطة الشعور " السحرى " أو الشعور المنفعل . أنظر بالنسبة لموضوع اللغة والتعبيرات الخيالية المرجع السابق ص ص ١٠٠ - ١٠٢ .

٢٣ - Jacques Derrida, Marges de la Philosophie . Paris, Ed . de Minuit , 1972 .

نحيل إلى نصى " دريدا " وميشيل ليريس " وهما تنويعات متوازية (نص لدريدا أومتن وهامش لميشيل ليريس) حول طبلة الأذن أنظر ص ص ١ - ٢٥ بالحروف اللاتينية . (Tympan)

٢٤ - Jean - Jacques Rousseau , Essai sur l'origine des langues . Bibliothéque du Graphe , 1969 .

يربط روسو فى هذا المبحث الصغير بين الكلام أو اللغة المنطوقة وبين العواطف والإنفعالات بينما لا تحتاج " الحاجات المادية " الصرفة ، فى نظره إلى أكثر من لغة الإشارات والحركات ، كما يميز بين " الميلوديا " كتنغيم طبيعى وبين " الهرمونى " كترجمة كتابية أى صناعية للنغم الطبيعى أنظر ص ٥٠٢ - ٥٠٣ و ص ص ٥٣٠ - ٥٣٤ .

٢٥ - Jean - Jacques Rousseau, Les Rêveries d'un Promeneur Solitaire . Garnier - Flammarion , 1964 .

(الطبعة الأولى ١٧٨٢)

٢٦ - Jean Starobinsky , Jean - Jacques Rousseau - La Transparence et l'Obstacle . Paris, Ed. Gallimard , 1971 .

٢٧ - نقدم هنا ترجمة لنص روسو الشهير الذى يُذكَر دائماً كمثال لاتحاد الكاتب بالطبيعة ، وذلك أثر الحادث الذى دهمته فيه عربة ففقد وعيه ولم يفق الا بعد وقت طويل من الحادث المؤلم . يقول روسو " أخذ الليل يتقدم ولم أكد ألمح إلا السماء وبعض النجوم وحفنه من العشب . وكان أول إحساس لى إحساساً غامراً بلحظة لذيذة لم أكن أعى نفسى الا عن طريقها . كنت كما لو أننى ولدت إلى الحياة فى هذه اللحظة وكان يخيل لى أننى كنت أملأ بوجودى الرقيق كل الأشياء التى كنت ألمحها . كنت

مستغرقاً تماماً فى تلك اللحظة الحاضرة لدرجة أننى لم أتذكر منها شيئاً ولم يكن لدى أى تصور واضح عن شخصى ولا أية فكرة عما حدث لى ولم أكن أعرف من أنا وأين أنا أو أشعر بأى ألم أو خشية أو قلق . كنت أرى دمى يسيل كما يسيل جدول من الماء من غير أن أفكر ألبتة فى أن هذا الدم يخصنى بشكل أو بآخر . كنت أحس بسكينة أخاذة تغمر كيانى بطريقة لا أجد لها ، كلما تذكرت تلك اللحظة ، شبيها فى كل ما عرفته من ضروب اللذات المألوفة . " ص ص ٤٨ - ٤٩ من " تأملات متجول وحيد " المرجع المذكور .

٢٨ - محمد على الكردى : " مفهوم الكتابة عند جاك دريدا ".مجلة فصول الهيئة العامة للكتاب المجلد ١٤ العدد ١٩٩٥/٢ ، ص ٢٣٢ .

٢٩ - (مترجم عن الإنجليزية) . Richard Rorty , L'Homme Spéculaire . Paris, Ed. du seuil, 1990 pp. 27 - 84 .

٣٠ - Edmund Husserl, La Crise des Sciences Européennes et la Phénoménologie Transcendantale . Paris , Gallimard, 1976 p. 82.

٣١ - Jacques Derrida, De la Grammatologie . Paris, Ed. de Minuit , 1967 pp. 147 - 148 .

٣٢ - محمد على الكردى : " معارضة البنيوية " علامات - إصدارات النادى الأدبى بجدة . العدد الأول ذو القعدة ١٤١١ - مايو ١٩٩١) ص ١٣٧ .

٣٣ - يقول دريدا بأن الغاء الاسم العَلَم ضرورى لنشأة الكتابة كنظام من العلامات الفارقة ، وذلك لاستحالة قيام نظام من العلامات مع إرتباط الإسم بشخص بعينه أو وقفه عليه . من ثم يكون إطلاق الاسم العلم والغاؤه فى الوقت نفسه هو الذى يحرره كوظيفة دالة داخل نظام من العلامات وهو ما يربطه دريدا بطاقة أو دفعة العلامة (Graph-ein) كمحو أولى للاسم العلم . أنظر ، " الجراماتولوجيا " ص ١٥٩ .

٣٤ - المرجع نفسه ، ص ص١٩١ - ١٩٩ .

٣٥ - المرجع نفسه ، ص ٢٠٤ .

٣٦ - Francoise Proust, Kant, le Ton de l'Histoire . Paris, Payot, 1991 , p. 29 .

لعل الجديد ، عند كانط وهو ربطه بين المكان والزمان وبين الحدس الحسي، وهو ما يتيح له الإنتقال من عالم العقل الخالص المؤسس للتصورات والمفاهيم القبلية إلى عالم الشعور .الجمالى أو " الشعور الخالص " الذى لا ترتبط اللذة فيه بموضوع محدد وإنما تكون لذة محضة أى مجرد قابلية للتأثر والتلقى ، ص ٢٩ .

٣٧ - جاك دريدا : " فى الجراماتولوجيا " ، المرجع المذكور ص ص ٢٣٨ - ٢٦٠ .

٣٨ - Pierre chaunu, La Civilisation de l' Europe des Lumiéres . Paris, Arthaud, 1971 , pp. 397 - 426 .

٣٩ - J.-J. Rousseau Essai sur l'Origine des Langues op.cit p. 533.

٤٠ - جاك دريدا : " فى الجراماتولوجيا " ص ص ٢٨٩ - ٢٩٧ ،

٤١ - أليس هذا مدعاة للتأمل فى قول استاذنا الجليل " شارل سنجفان " بأن المكبوت الأكبر فى الفكر اليونانى والذى يجب بعثه هو فكر " الواحد " أى " الواجب - الوجود " بما هو أساس لفكرة الخير أنظر : Charles Singevin , Essai sur l'Un. Paris , Ed . du seuil . 1969 .

٤٢ - Jacques Derrida, Marges de la philosophie . (La différance) , pp. 3 - 29 .

٤٣ - نشير على سبيل المثال إلى " لسانيات الإختلاف " لمحمد فكرى الجزار كتابات نقدية الهيئة العامة لقصور الثقافة (٤٣) ، ١٩٩٥ وإلى أعمال مطاع صفدى وتلاميذه المنشوره فى إطار مركز الإنماء القومى ببيروت .

٤٤ - David F. Hult, Vers La Société de l'Ecriture . Le Roman de la Rose , in Poétique - Ed . du Seuil 1982, pp. 155 -172 .

" رواية الوردة هي - كما يبدو من تأليف جيوم دى لوريس وجان دى مون ، الأول بين ١٢٣٠ - ١٢٣٥ والثانى أربعين سنة بعد وفاة الأول . أنظر ص ١٦٣ .

٤٥ - Charles Segal, " Tragédie, Oralité et Ecriture" , in Poétique . Ed . du Seuil, 1982 , pp. 131- 154 .

٤٦ - Marshall Mc Luhan , Pour Comprendre les Media . Mame/ Seuil, 1968 .

(النسخة الإنجليزية ١٩٦٤)

يظل هذا العمل رئدا فى مجال علوم الإتصال ، ولعل مقولته الثورية " الرسالة هى الوسيط " تدعو إلى التأمل والتبصر إذ ليس المهم مضمون الرسالك وإنما كيفية توصيلها والتأثير بواسطة الأداة - التى لا نلتفت عادةإلى وظيفتها كموصل - على طرائق إدراكنا للأشياء والعالم .

٤٧ - Chales Segal, Loc . cit ., pp. 138 - 140 .

٤٨ - Joseph Reichholf , L' Emergence de l'Homme , Paris Flammarion, 1991 , p. 332 .

الحداثة ومابعد الحداثة فى الفكر الغربى

ليس من شك فى أن التطرق إلى موضوع الحداثة، وبوجه خاص إلى موضوع ما بعد الحداثة ، عملية بالغة التعقيد ، خاصة وأن المفاهيم المثارة والتواريخ المقترحة للبدايات والنهايات تتضارب وتتناقض .

وأعتقد أن أفضل الطرق لطرح مثل هذه الموضوعات هو محاولة مقاربتها فى إطار مجموعة من التساؤلات والاجتهادات التى تقبل الشك واختلاف الرؤى والتصورات طالما أنه ليس هناك ثوابت أو حقائق يقينية يعتد بها فى هذا المجال . ولعل ذلك يذكرنا بمقولة "نيتشه" التى تؤكد لنا أن كل حكم على الأشياء هو فى حد ذاته نوع من "التفسير الجاهز" .

ولعل أول سؤال يطرَح نفسه علينا ، حينما يحلو لنا الإشارة إلى موضوع الحداثة: هو الحداثة مقابل ماذا ؟ أهى الحداثة ـ واللفظ يفترض هنا تحويل حركة التحديث إلى نسق منهجى أو نزعة مذهبية واضحة وواعية - مقابل القديم أو العصور الوسطى أو مقابل الكلاسيكية ؟ ونحن هنا - كما نرى - أمام مفاهيم وتصورات وثيقة الصلة بتاريخ العالم الغربى وتحقيباته الحضارية والثقافية غير أن هذا لم يمنع ولن يمنع نقل هذه المفاهيم إلى بيئات وحضارات أخرى ، وذلك لأن قضية الصراع بين القدماء والمحدثين لم تخل منها أية ثقافة فى العالم . ولعله من الطريف حقا أن تكون ثقافتنا واحدة من الثقافات العالمية التى عرفت مبكراً هذا الضرب من الصراع والتى عالجته بطريقة راقية لولا زج قضايا "الشعوبية" به وتحويلها إلى عوامل فرقة وتنازع بين أبناء الأمة الإسلامية .

الحداثة التاريخية

إن التاريخ الأوروبى الحديث يبدأ مع عصر النهضة ، إلا أن تحديد بداية النهضة الأوروبية ليس واحداً ، فهى قد بدأت مبكرة جدا فى المدن الإيطالية لاتصال هذه الأخيرة بالشرق وحضارته "الترفية" الهائلة؛ ويرجح أنها بدأت مع ازدهار المدن خلال القرن الثانى عشر ، وبلغت أوجها فى القرن الخامس عشر . وقد يكون التاريخ

الحديث قد بدأ متزامنا فى نصف القرن الخامس عشر مع اختراع الطباعة ذات الحروف المتحركة التى عرفت باسم "التيبوغرافيا" ؛ وهو ماكان له الأثر الأعظم فى نشر الكتب ، أى هذه المستطيلات الورقية (Codex) التى حلت محل اللفائف (Volu-men) . والتعميم التدريجى لظاهرة القراءة بسبب رخص المادة الأولية وهى الورق الذى أتى من الصين إلى أوروبا عبر العرب ؛ وكان من نتائج ذلك أن أضاف بعد القراءة المنظور الذهنى أو الفكرى إلى بعدى الصورة والموسيقى فى الثقافة الغربية ؛ وهو ما أثرى وأنضج ثقافة العين وثقافة الأذن اللتين كانت الكنيسة توفرهما للناس خلال العصور الوسطى ، أى فى عصور كانت فيها عملية القراءة والكتابة حكراً على رهبان الأديرة وصفوة المجتمع . وإذا كانت القراءة سوف تعمق الفكر وتعمل على نشر بعدى التأمل والتبصر بين الطبقات البرجوازية الصاعدة ، فإن ثقافة العين وثقافة الأذن ستزدادان عمقا وتأصلا بفضل انتشار الفن القوطى الذى يفرد مجالاً متزايداً فى الكنائس للزجاج المصور ، كما أن ثقافة الأذن الموسيقية سوف تشكل البنية "التحتية" المناسبة لتطور الموسيقى الغربية من مرحلة الصوت الواحد (mono-die) إلى مرحلة تعدد الأصوات .

وقد تتفق بداية التاريخ الحديث وسقوط القسطنطينية فى أيدى الأتراك العثمانيين (٢٩ مايو ١٤٥٣)، وما تمخض عن هذا السقوط من هروب العلماء اليونانيين إلى البلاد الأوروبية ، وهو ماكان له بالغ الأثر -كما كان للترجمة عن السريانية للعلم والفلسفة اليونانية فى الثقافة العربية - فى إعادة بعث اللغة اليونانية وإعادة تحقيق ونشر النصوص اليونانية (وهى العملية التى ولدت العقلية النقدية فى الغرب) بعد أن كانت ثقافة العصور الوسطى تغلب عليها اللاتينية ، ولاتعرف الفكر أو العلم اليونانى إلا عن طريق الترجمة عن اللغة العربية . وقد تكون بداية الحداثة متزامنة مع أكتشاف العالم الجديد (١٤٩٢) واكتشاف طريق رأس الرجاء الصالح (١٤٩٧) .

ولعل الأهم من ذلك كله هو الدفعة الجديدة والهائلة التى فجرتها النهضة الفكرية والعلمية والفنية خلال القرن السادس عشر ، التى تتزامن مع أفول البحر المتوسط

وصعود الأطلنطى ، وهى نهضة بدأت جذورها خلال القرن الثانى عشر أو الثالث عشر على الأكثر .

وهنا يجب تصويب مقولة "ظلام العصور الوسطى" ذات البعد الأيديولوجى الصارخ، إذ هى لاتنطبق على واقع أوروبا فى الأكثر إلا خلال فترة الغزوات الجرمانية التى أعقبت سقوط الإمبراطورية الرومانية فى أواخر القرن الخامس الميلادى وانتهاءً بغزوات الشعوب الشمالية فى القرن التاسع الميلادى .

وكذلك من الأهمية بمكان الاشارة إلى ظهور الدولة القومية الحديثة وما واكب هذا الظهور من تنظير سياسى يدعو إلى دعم قوة الحاكم وتحقيق سيطرته الكاملة على جميع الفئات الاجتماعية (كتاب "الأمير لماكيافيللى ١٥١٣، و"لفياتان" لهوبز ١٦٥١) نظراً للإيمان بالطبيعة الشريرة التى جبل عليها الأفراد ، أو سعيا لتحقيق التوازن الاجتماعى عن طريق فصل السلطات التنفيذية والتشريعية والعدالة ("روح القوانين" لمونتسكيو ١٧٤٨) أو رغبة فى تحقيق الإرادة العامة للأمة ("العقد الاجتماعى" لروسو ١٧٦٢) من منطلق جمهورى، وأخيراً سعياً نحو تحقيق الديموقراطية على الطريقة الأمريكية كما دعا إلى ذلك "توكفيل" فى كتاباته السياسية وأهمها " عن الديمقراطية فى أمريكا " (١٨٣٥-١٨٤٠) .

ولقد كان لظهور الدولة القومية الحديثة أهمية قصوى فى وضع حد لهيمنة المنظور الدينى الذى كانت تقوم عليه البنية السياسية والأيديولوجية للنظام الإقطاعى المهيمن خلال العصور الوسطى ، وفى تحويل الدين من وظيفته الأخروية البحتة إلى دين اجتماعى يعمل على تطوير الخدمات الاجتماعية وحل المشاكل الاقتصادية العامة كالفقر والبطالة والتسول ، الأمر الذى وضع حداً لعمليات الجدال الدينى والصراع الطائفى الذى اختفى من أوروبا الغربية خلال القرن الثامن عشر ، وفى هولندا قبل ذلك . ولعل انحسار الوظيفة اللاهوتية للدين يشكل ظاهرة مواكبة لتغير البنية السكانية والظروف الصحية التى عرفتها البلاد الغربية خلال القرن الثامن عشر إذ أخذت تنحسر ظاهرة الموت الفاجع التى كانت بجانب حصدها للأرواح تهيمن

على عقلية الشعوب القديمة بسبب تخلف النظم الاقتصادية التى كانت تقوم ، فى معظمها ، على نظم زراعية بدائية تتعرض ، بصفة شبه دورية لأزمات طاحنة ومجاعات رهيبة مرتبطة بتقلبات المناخ وسوء وسائل تخزين الغلال ، ومرتبطة كذلك بهيمنة الأوبئة القديمة وعلى رأسها الطاعون الذى كان يبطش بالشعوب بطشا مروعا عند ظهور المجاعات واندلاع الحروب الداخلية التى لم تكد تكف لحظة خلال عصور الإقطاع ، والتى لم تكن الحروب الصليبية التى روج لها فى البداية البابا "أوربان الثانى" إلا تحويلا لها نحو الشرق ونحو أراضى فلسطين - وبعصر الصراع الدينى الرهيب بين الكاثوليكية والبروتستانتية ، نعنى به القرن السادس عشر ، أى القرن نفسه الذى بدأت تنتشر فيه بذور النهضة والموسيقى والمسرح وفنون العيش والترف المادى . نقول إن احسار ظاهرة الموت خلال القرن الثامن عشر وما كان مرتبطا بهذه الظاهرة من عقلية غيبية نظراً لإحساس الإنسان بانعدام سيطرته على الطبيعة يتزامن مع تحسن ملحوظ فى وسائل المعيشة ومع ميل ملحوظ إلى تحكيم العقل ، وهو الأمر الذى يظهر فى انحسار قضايا السحر ، ومن خلال عمليات تقنين الحياة وضبط النسل الذى كان قد تم فعلاً فى بعض البلدان الأوروبية فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر ، وذلك قبل أن يطرح الأب "روبرت مالطس" قضية العلاقة بين السكان والغذاء فى كتابه : "مبحث فى مبدأ السكان " (١٧٩٨)، وقبل أن يكتشف "جينر" فكرة التطعيم ضد الجدرى فى الوقت نفسه تقريبا .

وليس من شك فى أن قيام الدولة الحديثة ، بما يقتضيه من تدعيم لوسائل الضبط وعقلنة للنظام الإدارى وربط السياسة بشئون الحياة والمصالح العامة وعلاقات القوة وتوازناتها بين الدول ، هو احدى الوسائل الأساسية التى أدت إلى انبثاق العقلية الحديثة التى ترتكز أساسا على مبدأ العقلانية ، وهى العقلية العملية الضرورية التى تتطابق مع الظروف التاريخية الموضوعية التى تبرز إلى الوعى الجمعى مع نهايات العصور الوسطى والانحسار التدريجى لظاهرة الإقطاع وهيمنة الاقتصاد الزراعى، وبالتالى تتلاءم مع بزوغ الرأسمالية التجارية بوصفها نظاماً اقتصادياً

عالمياً جديداً ، ومع صعود الطبقات البرجوازية التى أثرت ثراءً عظيماً عن طريق التجارة والهيمنة المتعاظمة على مصادر الثروة والموارد الأساسية ليس فحسب فى العالم القديم ، وإنما كذلك فى العالم الجديد الذى سيحقق بما يضمه من ثروات معدنية نفيسة فرصة انطلاقَ هائلة لأوروبا .

الحداثة فى الفن والفلسفة والأدب

لاجرم، من ثم أن يؤدى اجتماع كل هذه الأسباب المادية إلى تشكيل رؤية جديدة للعالم والإنسان ، وإلى إنتاج عقلية مواكبة لهذه التغيرات الحاسمة التى ستنقل ليس أوروبا فحسب وإنما العالم بأسره من مرحلة الحضارات الزراعية الراكدة ، التى لاتعرف من أشكال التاريخ إلا دورة الازدهار والانحدار فى متتالية لاتنتهى ، إلى مرحلة الرأسمالية التجارية العالمية ؛ ثم ، بفضل التراكم المعرفى العملى والتجريبى، إلى مرحلة التصنيع فالتكنولوجيا ، وأخيرا إلى مرحلة المعلوماتية وآليات إنتاج الفكر نفسه باعتباره طاقة كشفية وابتكارية جديدة .

إن أول مظهر من مظاهر الحداثة يبرز فى تشكيل الإنسان لرؤية جديدة تحدد علاقته بالوجود بوصفها علاقة خلق وابتكار وهيمنة على المقادير وسيطرة متزايدة على الطبيعة والعالم ، وهى لذلك تعتمد فى منظور النهضة الإيطالية ، على مبدأ القوة أو الفتوة (Virtu) ، وهى الفضيلة الجديدة للإنسان الذى يصبح مركزاً للحياة وهدفا وغاية لها فى الوقت نفسه ، وهى نفس الفضيلة التى تدفع العقلية الدينية الجديدة التى غذتها الرؤية البروتستانتية - كما يذهب ماكس فيبر -إلى إيجاد علاقة توافق دلالى أو رمزى بين عملية الإثراء وبين رضى الرب ، أى بين العمل الخلاق المنتج وبين اختيار الرب لأصفيائه من عباده الصالحين .

وأول ما تنعكس عليه هذه الرؤية هو مجال الفن حيث يتم اكتشاف قانون الأبعاد الذى يمجد المكان ويجسمه ويضفى عليه بهجة الوجود بعد أن كان فن العصور الوسطى قد جرده من واقعيته وحوله إلى مجرد رمز باهت لعالم غير مرئى؛ وحيث

يتضافر علم التشريح وعلم الرياضيات مع موهبة الفنان فى إبراز جماليات الجسم البشرى وتأكيد قوته العضلية وانسياب خطوطه وتناسق أعضائه . وتبرز هذه الرؤية فى أروع صورها البطولية عبر أسطورة "برومثيوس" الذى ينسب إليه اختطاف النار من السماء على الرغم من إرادة "زيوس" كبير آلهة الأولمب اليونانى ، والذى أسس ، بفضل هذا الاختطاف وبالرغم مما تعرض له من عذاب انتزاع كبده ، الحضارة أو المعرفة البشرية لماتمثله النار من أهمية فى نقل الإنسان من مرحلة الطبيعة البهيمية إلى الثقافة ، ولما تشكله صورة النور من وظيفة رمزية بالغة الدلالة على العلم والمعرفة ، وهى نفس الأسطورة التى يربطها عالم الأنثربولوجيا الشهير "كلود-ليفى شتروس" بمفهوم "النيء والمطبوخ"، ولكن من خلال الأساطيرالهندية - الأمريكية هذه المرة، وهو الأمر الذى يدل على وجود بنية أساسية فى التركيبة الفيزيو - سيكولوجية للعقل البشرى وإن اختلفت صورها وأشكالها من حضارة أو ثقافة إلى أخرى . كما تتطابق هذه الأسطورة "البروميثية" مع مفهوم "التحدى" الذى يجعل منه "توينبى" القيمة المركزية للحضارة الغربية مقارنة بغيرها من حضارات العالم .

مهما يكن من أمر ، فإن مبدأ العقلانية يظل ، مع ذلك كله ، هو الأساس الأنطولوجى الذى تقوم عليه ظاهرة الحداثة فى مجال الفكر الفلسفى . ومن المتفق عليه أن "ديكارت" (١٥٩٦-١٦٥٠) هو مؤسس المنهج العقلانى الحديث ؛ وذلك، بقدر ما طرح لأول مرة إشكالية العقل نفسه بوصفه أداة صالحة لتحصيل المعرفة ، وهذا ما قاده إلى تأسيس مبدأ اليقين العقلى بعد تجاوزه لفكرة الشك المنهجى نظراً لتعارض هذا الشك مع إمكانية الفكر نفسه ، ومع الضمان الذى يوفره الخالق نفسه لقيام العقل بإنجاز وظائفه على الوجه الأكمل . غير أن حداثة العقل الديكارتى تظل ، مع ذلك ، موضع تساؤل ، وذلك بقدر ما نرى هذا العقل مازال غائراً فى أعماق الأنطولوجيا القديمة التى يفترض أنه يشكل تجاوزا لها . ففى حقيقة الأمر ، إن هذا العقل ، الذى يتفتق ليس على يدى "ديكارت" فحسب ، وإنما على يد "ليبنتز" و "سبينوزا" أيضا ، هو عقل مستقل عن الطبيعة حتى وإن بدا لنا متساوقا معها عند

فليسوف الحلول الأخير ، إذ إنه يكاد يستمد كل خصائصه التأسيسية لمبدأ الحقيقة من جوانيته نفسها ، وذلك بالرغم من إفادته من كشف "جاليليو" للغة العلمية الجديدة للطبيعة ، ألا وهى لغة الرياضيات . إننا نشهد ، فى واقع الأمر ، مع هؤلاء الفلاسفة والعلماء العظام تجاوزا إيجابيا هائلا للمذهب الأرسطى الذى كان مسيطرا بمنهجه الكيفى العقيم ومنطقه الصورى على الفكر الإنسانى حول البحر المتوسط وفى العالم الغربى بعد ذلك حتى نهايات العصور الوسطى ، والذى استطاع "فرنسيس بيكون" (١٥٦١-١٦٢٦) أن يزعزع أركانه بفضل ابتكاره للمنهج التجريبى الذى إن كان قد أفلت منه شىء فهو إغفاله للجانب الكمى أو القياس الرياضى الذى يعد أساس كل فعالية عملية حديثة ، والذى يعود الفضل الأول فى تأكيده إلى "جاليليو" (١٥٦٤-١٦٤٢)، مؤسس العلم الحديث ، كما أكد ذلك بحق "هوسرل" فى كتابه عن "أزمة العلوم الأوروبية والظاهراتية القبلية" (١٩٥٤) .

ماذا نقصد بتحفظنا على "العقلانية" التى استحدثها "ديكارت" ؟ إننا نريد ، فى واقع الأمر ، أن نؤكد أن هذه العقلانية ، وإن اتخذت من المنهج الكمى أساسا لها فى إدراكها للوجود وتحقيق المعرفة اليقينية أو الموسومة بذلك ، تظل عقلانية أنطولوجية تربط بين الرياضيات و "جوهر " الوجود ؛ وهو ما يجعلها ، من ثم ، تعطى الأولوية لمبادىء العقل القبلية على ضرورات الملاحظة والتجربة ، ومن الواضح أن هذه الأولوية المنهجية هى التى تدفع "ديكارت" إلى رفض مبدأ الفراغ الذى أثبته كل من "باسكال" و "توريشللى" بدعوى أن الطبيعة تكره الفراغ (ربما تشكل هذه الفكرة جزءاً من "الميثولوجيا البيضاء" التى اكتشفها "جان -لوك ماريون" فى فكر "ديكارت") ، وفى الأغلب لأنه إذا كان جوهر المادة هو الامتداد ، وهى فكرة لاتتعارض مع هندسة "ديكارت" ، فإن الكون يجب أن يكون متصلا على مستوى المادة من جهة ، وعلى مستوى الفكر من جهة أخرى . وفكرة الاتصال هذه ماهى إلا صورة مطورة من مبدأ القياس (analogie) الذى كان يسمح لرجال اللاهوت فى العصور الوسطى بالربط بين المحدود واللامحدود ، بين المحسوس والمعقول ، وهو نفس المبدأ الذى كان على "ديكارت" تجاوزه ليؤسس عقلانية جديدة فعلية .

إذن بالرغم من النقلة الهامة التى تتم هنا فى صورة أول ثورة علمية تشهدها العصور الحديثة ، تظل هذه العقلانية ، ليس فحسب مع "ديكارت" وإنما أيضا مع هذا المفكر الرياضى الفذ "ليبنتز" (leibniz) الذى يعد مذهبه فى "المونادولوجيا" (monadologie)وطريقته الصورية فى البرهنة الفلسفية والرياضية مثالاً بالغ الدلالة على تداخل العلوم فى شكل نسق كل مركب أو بالأخرى ، متاهة متعددة المداخل ، غارقة فى الميتافيزيقا ، وهو الأمر الذى ستقوم الحركة العلمية ، ربما ابتداءً من "نيوتن" بتجاوزه عن طريق الفصل بين منهج العلم ومنهج الفلسفة ، وذلك بقدر ما يتجه العلم إلى وصف وتحليل وصياغة العلاقات الخارجية ، أو التى يمكن صياغتها رياضيا ، للظواهر ؛ وبقدر ما يتجه سؤال الفلسفة (لماذا) إلى ماهيات الأشياء أو إلى غاياتها إن كان يعنى الفيلسوف بالتنظير للأخلاق . ولعل هذا ما يوجه ، ليس فحسب العلوم المادية والطبيعية خلال القرن الثامن عشر و وإنما أيضا العلوم الإنسانية الناشئة التى تحذو حذوها ، نحو النموذج الحسى والإمبريقى الذى ستكون له الصدارة فى هذا القرن بفضل تألق المفكرين الإنجليز من أمثال "جون لوك" و "ديفيد هيوم" اللذين سيتأثر بهما الفكر الفرنسى تأثيراً أيما تأثير خلال عصر التنوير سواء على مستوى كبار الكتاب مثل "فولتير" مروج أفكار نيوتن و"لوك" فى فرنسا ضد "روايات" ديكارت، كما كان يقول ، و "ديدرو" صاحب الموسوعة والمهتم بعلوم الطب والحياة أو على مستوى صغار الفلاسفة على شاكلة " كوندياك" و "هلفيثيوس" و "لامترى" و "دولباخ" .

ولعل العقلانية الجديدة ، التى تتألق خلال القرن الثامن عشر ، هى بداية الحداثة الفعلية ليس فحسب فى طريقة التفكير نفسها وإنما فى نمط الحياة والمعيشة والذوق العام وأسلوب التعامل مع القضايا والمشاكل الاجتماعية والأخلاقية والسياسية . ولعل ذلك يرجع فى المقام الأول ، إلى صعود الطبقة البرجوازية - طبقة المنتجين والمثقفين - إلى مركز القوة الفعلية بعد انحسار هيمنة طبقة النبلاء ، وما كان يتلاءم معها ، إبان العصر الكلاسيكى ، من أدب ينزع إلى التعميم ونمذجة الشخصية

الأدبية وفصل الأنواع ، ومن فكر اجتماعي وتشريعي محافظ ورؤية ميتافيزيقية سكونية تقوم على التجريد . إن المتأمل لواقع القرن الثامن عشر ، وبوجه خاص في فرنسا ، يدرك أنه عصر التحولات الجذرية نحو الحداثة العصرية بكامل صورها ؛ فنحن لو نظرنا إلى دور العقل نفسه لوجدناه يتحول من عقل ميتافيزيقي يقوم على أنطولوجيا مثالية ثابتة إلى عقل ظاهري عملي يقوم على الملاحظة واكتشاف العلاقات الخارجية بين الظواهر ، كما يقوم على الربط بينها من منظور التأثير والفعالية والتغيير . كما أن الفن يكتسب بدوره بعداً اجتماعيا يقربه من حياة الناس الحميمة فيتألق فن البورتريه وتصوير الحياة الأسرية ، وتبرز الحساسية الجديدة الملتبسة بالرغبة في الاستمتاع بملذات الحياة ورغد العيش ("فاتو" - فراجونار" - "بوشيه") وتتراجع الموضوعات الدينية والتاريخية ، التي كانت تحبذها الأكاديمية ، أمام موضوعات الحب والبحث عن اللذة والسعادة .

أما الأدب فيبعد ، بعامة ، عن الموضوعات الفكرية الميتافيزيقية المجردة ليصبح أكثر التحاما بقضايا العصر ومشاكله الاجتماعية والسياسية والدينية . وهكذا تميل الكوميديا إلى تصوير العادات والمشاكل الاجتماعية بدلاً من الاهتمام بإبراز النماذج الإنسانية العامة ، وتضعف التراجيديا لعدم ملاءمتها لروح العصر النقدية والمتعطشة للحياة ، وتأخذ في الانحسار أمام الدراما "البرجوازية" التي يؤسسها "ديدرو" وتتألق القصة الفلسفية على أيدي "مونتسكيو"، "فولتير" و "ديدرو" لتجارب الفساد والظلم والاستبداد والتعصب الديني ولتنشر روح التسامح وفكر التنوير والتقدم ، وهي نفس الأفكار التي ستعمل على ترويجها "الموسوعة الفلسفية الكبرى" التي قام بإعدادها كل من "ديدرو" وصديقه المهندس "دالمبير" والتي تعد عاملاً هاما في إعداد الروح النضالية وإذكاء الوعي النقدي الضروريين لتحقيق ثورة ١٧٨٩ .

بمعنى آخر ، إن عملية التنوير التي حمل لواءها كتاب القرن الثامن عشر ، وهم في معظمهم ينتمون إلى الطبقات الوسطى ، لم تكن مرتبطة فقط بالمباحث الفلسفية

البحتة ، وإنما أتيحت لها فرصة الانتشار الواسع والسريع بين الفئات المتعلمة والريادية بفضل ذيوع القصة الفلسفية والرواية الهادفة والمسرح الذى سيطرت عليه ، خاصة فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر ، معالجة القضايا الاجتماعية والسياسية مع "بومارشيه" ؛ وربما كانت الفئات الشعبية التى تمثل أنذاك حوالى ٩٠٪ من سكان فرنسا قبيل الثورة لاتقرأ ولاتشاهد هذه النماذج الأدبية إلا أن عمليات استغلالها المنظم من قبل السلطة الملكية وكبار رجال الدين وطبقة النبلاء التى لم تكن منتشرة فحسب فى المدن الكبرى أو فى باريس وفرساى وإنما كذلك فى أقصى أنحاء الريف جعلتها مهيأة نفسيا وعقليا لتلقى درس التنوير الذى جاءت لتكرسه الثورة الفرنسية الكبرى .

إلا أنه إذا كانت العقلانية تبرز بعامة ، على مستوى الفكر الفلسفى ، ابتداء من القرن السابع عشر على يدى "ديكارت" فإن الحداثة الأدبية والفنية ليست متزامنة مع حركة الفكر . فبالنسبة للحركة الأدبية لايمكن اعتبار معركة القدماء (بوالو-راسين-بوسويه-لافونتين) والمحدثين (شارل بيرو-فونتنيل....) ، التى تحتدم فى أواخر القرن السابع عشر ، وتنتهى بسخرية كل من "مونتسكيو" و "ماريفو" فى بداية القرن التالى، بداية حقيقية للأدب الحديث إذ إن هذه المعركة تدور حول شخص الملك "لويس الوابع عشر" ومدى قدرة كتاب عصره على مضاهاة كبار كتاب اليونانية واللاتينية (هوميروس - جوفنال - هوراس وغيرهم) فى تعظيمه وتمجيد عصره ؛ إلا أن أهميتها الحقيقية ترجع ، فى الواقع ، إلى "القطيعة المعرفية" التى تحدثها حركة المحدثين فى مجال علوم الدين ("بيل" "وريشار سيمون" ضد الأسقف "بوسويه") بتقديمها تفسيراً حديثاً للنصوص المقدسة وفى مجال أيضا تحديث الدولة وفقا للنموذجين الإنجليزى والهولندى ضد كل القوى الإقطاعية والكنسية المحافظة ، وهو ما يشكل، فى النهاية ، نقلة هامة من عقلية الإصلاح الكاثوليكى المحافظ ومن روح الإحياء الإنسانى (Humanisme) إلى العقلية المستنيرة الجديدة التى تواكب صعود وازدهار الطبقات البرجوازية الوسطى. (انظر دراسة "ميشيل ديلون" و "بيير مالاندان" : الأدب الفرنسى فى القرن الثامن عشر ١٩٩٦).

إن الحداثة الأدبية تنبثق ، فى واقع الأمر ، مع بدايات القرن التاسع عشر ، وذلك بقدر ما كانت "خصوصية" الأدب أو استقلاليته غير مطروحة بشكل واضح ودقيق إبان القرن السابع عشر . فالأدب كان يرتبط ، بعامة ، قبل عصر التنوير بمفاهيم الثقافة الإنسانية العامة ذات الطابع المثالى المجرد على المستوى الصورى، وإن كان يمثل فى حد ذاته ، أى فى مضمونه التاريخى الاجتماعى ، قيم المجتمع الأرستقراطى التقليدى ، من ثم ، كانت تسوده مفاهيم اللياقة والمعقولية والتقسيم الصارم للأنواع الأدبية ، بحيث كانت تنتمى الملحمة والتراجيديا إلى النوع الرفيع ، وترد الرواية إلى عالم الخيال وما يتصل به من "شطحات" و "كذب" وابتداع ؛ كما كانت الكوميديا تنسب فى جوهرها - وهو الهزل - (farce) إلى التيار الشعبى ؛ وإن كانت كوميديا الشخصية سوف تتميز بعض الشيء بسبب جديتها ؛ إلا أن هذه الجدية نفسها كادت تميل بها - لولا حشر بعض المشاهد الهزلية بها - إلى ضرب من الدراما أو من الميلودراما ، ولعل هذا مايفسر لنا ظهور هذا اللون من الكوميديا الفرنسية فى بدايات القرن الثامن عشر ، وهو "كوميديا الدموع" ذلك النوع الذى سيتحول على يدى "ديدور" إلى "الدراما البرجوازية" .

إن الحداثة فى مجال الإبداع الأدبى تبرز ، فى الواقع ، مع ظهور كتاب "مدام دى-ستال" عن " الأدب وعلاقته بالمؤسسات الاجتماعية" (١٨٠٠) .وذلك لأنها تطرح ، لأول مرة على المستوى النظرى ، قضية الأدب فى خصوصيته وفى علاقته بحركة إبداع الشعوب لألوان من الانتاج الثقافى المتميز الذى تحاول فيه أن تعبر عن هويتها الوطنية الأصلية ، ولاشك أن هذا الاتجاه الجديد لم يتبلور إلا فى إطار الرومانسية الناشئة وتحت تأثير يقظة الشعوب الأوروبية المحتلة -وعلى رأسها الألمانية والإيطالية -وارتقائها إلى مرتبة الوعى القومى ، وهو الأمر الذى لم يتم لها إلا فى إطار ثقافة وطنية تستمد جذورها من التاريخ القومى لكل شعب ، ولا تتحقق إلا بالتمايز عن القوالب العامة والموحدة التى فرضتها ثقافة الصفوة الرسمية، منذ عصر النهضة ، فى صورة ثقافة إحيائية رائدة ونموذجية ، ألا وهى الثقافة اليونانية اللاتينية .

لاغرابة ، من قم ، أن ترتبط الحداثة الأدبية بنشأة الوعى القومى وحركة النضال ضد الاحتلال الأجنبى وقوى الطغيان الحاكمة ، وبالطبع ، ضد ألوان الثقافة الصورية العامة (الكلاسيكية) التى تتخذ من عالميتها المجردة ذريعة لتناسى الواقع الفعلى للشعوب ولواقع الطبقات المطحونه ولواقع البؤس الاجتماعى والروحى الذى يرزح تحت وطأته الإنسان فى فرديته وخصوصيته الحميمة . ولاغرابة أيضا أن يلتفت الدارسون والمنظرون إلى أهمية الثقافات والآداب والفنون الأجنبية فينشأ الأدب المقارن وعلم الفولكور والفيلولوجيا وعلم الاجتماع والنفس وتدرك حركة التاريخ والتطور ، كما تبرز روح الفردية وحركة التمرد ضد التقاليد الاجتماعية والأسرية البالية .

وإذا كانت الحداثة تقوم ، فى المقام الأول ، على انعتاق الإنسان من قبضة الرؤى التجريدية العامة ، وعلى تحقيق ذاتيته وتضوع حريته ، فإن الشعر الرومانسى ، بما يجيش به من ثورة وتمرد عاتيين على كل قيد سواء فى مجال اللغة وقواعد النظم ، أو فى مجال الحساسية الشعرية وتصورات الكون والحياة والوجود يفجر دروبا جديدة أقل ما توصف به أنها بالغة الجدة ، وذلك بقدر ما تضع حدا لطرائق التفكير والتصور والتخيل التى جعلت من الشعر ضربا من النثر المنظوم ومن الصياغات المنمقه التى يحكمها ، كما يحكم النثر الفنى ، منطق الوضوح والتنظيمات الإيقاعية ذات النبرة الخطابية العالية الجرس ، والتى تكاد تتطابق مع حركة التنفس وانتظاماته الرتيبة .

وليس هذا معناه أن العصور السابقة قد خلت من الشعر ، فأنت واجده عند "فيون" و "شكسبير" و "راسين" ، إلا أنك لن تعثر عليه فى زخمه وفى قدرته الهائلة على تفجير طاقات الوجدان وفى دمجه بين معاناة الإنسان وبين تجربة الوجود قدر ما تعثر عليه فى أول تجربة شعرية عالمية فريدة كالتجربة الرومانسية ، ذلك أن الرومانسية ، وبصرف النظر عن جذورها الاجتماعية والتاريخية ، تمثل طموح الإنسان الدفين ، وأكاد أقول "الانطولوجى" إلى كسر طوق التنظيمات الاجتماعية

الطبقية . كما تشكل ثورته العارمة ضد المسخ الذى آلت اليه عقلانيه التنوير إثر تحولها إلى واقعية كئيبه على أيدى البرجوازية المستغلة التى قلبت كل المبادىء الإنسانية ، التى دعت إليها من قبل ثورة ١٧٨٩ . إلى علاقات مصالح ومنطق نفعى وروح عملية لاهم لها إلا تكديس الثروات والإنفاق المظهرى وتصنيف الناس إلى مالكين لهم حق التصويب فى الانتخابات وغير مالكين ليس لهم هذا الحق ، بل وقصر الفضيلة على الأغنياء والرذيلة والجريمة على الفقراء والبؤساء

بذور مابعد الحداثة :

ولعل هذا الصدع ، الذى يتم بين الاحساس الوجدانى العميق الذى يعبر عنه الشعر الرومانسى والفن الرومانسى (ديلاكروا) والموسيقى الرومانسية الغنائية (شوبرت وشومان) ، ثم الشعر الرمزى ، بل وكل ألوان الشعر (بودلير - ملارميه - رامبو) التى تسعى إلى اكتشاف حقيقة الوجود خلف مظاهر العالم الزائفة والتعبير عن مدى غربة الإنسان فى قلب العلاقات الاجتماعية الجديدة التى ولدها المجتمع الصناعى الصاعد وبين العقل البرجوازى العملى ، الذى كان إلى وقت قريب ذا سمات إيجابية ملحوظة لما كان يمثله من فعالية مبددة للعقلية الميتافيزيقية ولقوى الجمود الفكرى والتعصب الدينى الأعمى : نقول لعل هذا الصدع المؤلم والمرير يشكل ، فى واقع الأمر ، حقيقة مزدوجة ومتناقضة ، فهو جزء لايتجزأ من عقلية الحداثة إلا أنه فى الوقت نفسه ، نوع من الارتداد عليها ونقدها وتجاوزها ؛ ومن ثم يمكن ضمه إلى فكر مابعد الحداثة نظرا لما يشكله من نقض لها ومن إدانة صارخة لما فجرته من آلام ومعاناة غير متوقعة .

ولعل هذا التناقض والتجاذب بين أجواء الحداثة وما بعد الحداثة هو مانعثر عليه ، بطريقة أكثر إثارة ، فى حالة "الدادائية" و "السريالية" وما يمثلانه من ثورة شاملة ضد العقل وكل القيم الاجتماعية (بريتون-أراجون-إيلوار) . وتارة أخرى بدعوى تحرير اللاشعور من كل عوامل الكبت والقهر التى تعوق تضوعه وتألقه فى سماء

الفن والإبداع (بريتون - أرتو - سلفادرو دالى....) ولعل هذا الحكم نفسه يمكن إصداره فيما يخص نشأة الوجودية وحركة العبث فى الرواية (كامو) والمسرح المعاصرين (يونسكو-بيكيت)؛ وكلها تيارات انبثقت لأول مرة فى أواخر القرن التاسع عشر ولم تكد تخلو منها بقعة من البلدان الأوروبية ؛ فالوجودية ظهرت على يدى "كيركجور" الدانماركى لتعبر عن ثورة الفرد ضد طغيان الفكرة فى النسق الهيجلى الشمولى ، والعبثية برزت بطريقة مأساوية وفاجعة فى روايات "كافكا" التشيكى، وفى الشعر الدموى الذى أراد أن يفجعنا به الشاعر الفرنسى الشاب "لوتريامون" ، وفى مسرحية "أوبو" للكاتب الفرنسى المهرج "جارى" مبتدع "الباتافيزيقا" أو الحلول الوهمية للقضايا والمشاكل العامة .

والحداثة الأدبية هى مانراه كذلك فى هذا الإحساس الذاتى الفريد بالزمن ، وفى هذه العلاقة الحية التى تربط بين عمل الذاكرة الدافقة وحركة الوعى واللاوعى فى تضافرهما وتنافرهما الجدلى الذى لايكل فى كتابات "بروست" و "جويس" و "فرجينياوولف"، وليس بغريب أن تشكل خلفية هذا الإبداع نظرية "برجسون" فى الزمان المتصل الذى يشبه إلى حد بعيد الرؤية " الموجية " للضوء التى تعطى الانطباع - على المستوى الفنى - بسيولة الوقت وانهمار الأشياء فى حركة متهادية متراخية لاحدود لها وكأننا فى قلب عالم من اللوحات التأثيرية يتأرجح بين "مونيه" فى كثافة ريشته و"مانيه" فى سطوع رؤيته و "رينوار" فى عبق ولالاء خطرات نساء المدينة لديه ، وهن النساء المتوهجات اللواتى لاحظ "بروست" أن الباريزيات جعلن يشبهنهن إلى حد بعيد .

وربما يعود هذا التأرجح بين جو الحداثة ومابعد الحداثة حينما يتقدم المجتمع الصناعى الأوروبى والأمريكى خاصة بعد الحرب العالمية الثانية ، إلى مرحلة الرفاهية الاستهلاكية التى تسود فيها حضارة البدائل الصناعية وعقلية اللعب والتفكيك والتوليف وفلسفة الاختلاف ، وتنحسر فيها ، فى الوقت نفسه ، الرؤية التاريخية ومفاهيم العدالة الاجتماعية ، كما تتفكك العلاقة بين العمل الأدبى

ونفسية الفنان وبين النص ووظيفته التصويرية أو التمثيلية البحتة ، وتسود ظاهرة التناص وآليات الكتابة على عملية توصيل المعانى أو تقديم رؤى إنسانية سابقة على إنتاج أو إنجاز العمل الإبداعى نفسه ، وليس من شك فى أن ذلك كله الذى نقع عليه فى دراسات مابعد الحداثة بالغ التناقض والتداخل ، وأغلب الظن أن حركة مابعد الحداثة هى نوع من خيبة الأمل الناجمة عن فشل الآمال العريضة التى كانت معلقة بإمكانيات التقدم التكنولوجى فى تحقيق مجتمع الرفاهية والرخاء لجميع الطبقات الاجتماعية ؛ وهى من ثم ، تعد ارتدادا واعيا عن معظم القيم التى نادى بها دعاة الرأسمالية المطلقة ، لذلك نراها تبرز من خلال رؤيتين بالغتى التناقض ؛ رؤية محافظة تحن إلى الماضى وترى فى التقدم التكنولوجى نوعا من موت الثقافة (شبنجلر) أو من موت الميتافيزيقا وما تحمله من قيم الصدق والأصالة (هيدجر) ، ولعل هذين الأخيرين أبلغ من عبر عن هذه الرؤية من خلال مقومات "موت الفن" و "نهاية التاريخ" و "انحدار الغرب" ؛ ورؤية ثورية تقوم على نقد الأسس الاجتماعية والأيديولوجية للمجتمع الاستهلاكى والمعلوماتى المعاصر ، وخير من يمثلها "بودريار و "ليوتار" و "هابرماس"، وربما أيضا " فوكو" على مستوى التحليل التاريخى لجذور وآليات الاستغلال التى قام عليها المجتمع الصناعى المتقدم .

إن ظاهرة مابعد الحداثة تبدأ مع النقد الرومانسى للعقل باسم منظور القلب والكشف عن القوى الخفية التى يحجبها التطور الآلى للمجتمعات ، ومع انبثاق مفهوم "الأدبية" الذى بلوره عالم اللسانيات الشهير" ياكبسون" ، والذى يتجلى أول ما يتجلى فى كتابات "شاتوبريان" و "فلوبير" وعبر مفهوم "جوهر الشعر" الذى يوازى قوة خلق الكلمة ، والذى يتألق فى إبداعات "ملارميه" و "رامبو" و "فاليرى" وتتابع مظاهره المتنوعة فى التجارب الشعرية الحديثة التى لاتتبنى مبدأ الاتصال اللغوى بوصفه وظيفة متفق عليها للغة الشعرية ، كما تبرز من خلال التيارات الفنية التى تضفى على اللوحة نوعا من الاستقلالية عن الواقع ، وتضع حدا ، نتيجة لذلك ، لمبدأ "المحاكاة" ، وهو ما يحدد للفن وظيفة جديدة ، وهى ، كما يقول "بول كلى" "

أن تجعل الواقع مرئيا لا أن تنقله"، ولعل ذلك ما يؤدى ، فى النهاية ، إلى خيانة المثل الأفلاطونية وإلى موت الفن الموروث فى قلب الإمكانات التكنولوجية .

أما على المستوى الفلسفى كما أبرز ذلك "جيانى فاتيمو" فيظهر فكر مابعد الحداثة عند "نيتشه" من خلال دعواه إلى مبدأ "العودة الأبدية" وضرورة انبثاق صباح جديد يتم فيه وأد قيم المنفعة والمنطق التحليلى وأخلاقيات الحقد ورد الفعل التى أدت إلى الانحطاط والأفول ، وعند "هيدجر" من خلال فكرة "التجاوز القطعى المناقضة لمبدأ "التصاعد الجدلى" الهيجلى (Aufhebung) ومن خلال الخروج من التاريخ بإعادة استجواب الوجود والسعى فى طرقات غير مألوفة قد لاتؤدى بالضرورة إلى مكان بعينه ، ورفض مبدأ "الأساس" (grund) والتأسيس ، وهو الأمر الذى يفترض تفكيك الميتافيزيقا والأنطولوجيا بدءا من "أفلاطون" وحتى "هيجل" و "هوسرل" (مشروع دريدا)، واعتبار الحياة بعد نهاية التاريخ ، حقلا لتنويع الفرص والإمكانات وليس البحث عن جديد فعلى ، خاصة وأن فكرة "التقدم" التنويرية ، التى كانت تقود التاريخ ، لم تعد مقبولة ، كما أنه لا جديد بعد بلوغ التكنولوچيا مداها؛ ومن هنا تبدأ حياة الروتين والتكرار الممل فى ظل الزمان الخطى ، وتتحول التصورات إلى مجالات لألعاب اللغة ، الأمر الذى يضاعف من دور اللعب باعتباره وظيفة إنتاجية وإبداعية ليس فحسب فى مجالات الألات الحاسوبية والرياضيات وعلوم الاقتصاد والبرمجة وإنما كذلك فى الفن والرواية الجديدة والفلسفة ومختلف ألوان النشاط الإنسانى .

أما قطب ما بعد الحداثة الأكبر «جان -فرنسواليوتار» فإننا نراه قد عنى بداية بالتحليل الفينومينولوجى للأشكال الخطابية ، ثم أخذ يعمل على كشف الاستعدادت اللاواعية للدفعات التى تحاول كل ضروب الخطاب الشمولى ، ماركسيا كان أم فرويدياً ، حجبها وطمسها تحت ستار عالمية اللغة والخطاب ، ولعل ذلك هو ما يسمح له ، على شاكلة «دلوز»و«جتارى»، باختراق عمل توترات الرغبة المبثوثة فى قلب آليات الكتابة حيث يتجاوز عالم المرئيات دائما قدرة اللغة على الإشارة

والدلالة ، ومن ثم ، يستطيع «ليوتار» بفضل اكتشاف «الانحرافات»(Dérives) التى تحدثها الرغبة فى نسيج الانتظامات اللغوية ذات الصيغ والتراكيب المسبقة ، أن يفك شفرة الخطاب الشمولى كنظام أو نسق جمعى يميل - بالضرورة - إلى تجاوز المتفرد والمحسوس نحو العام والمتفق عليه . كما يستطيع، كذلك أن يفك شفرة الحكايات (récits) الاستعارية الكبرى الحاملة ليس فحسب للخطاب الأيديولوچى أو الإعلامى الصريح، وإنما للخطاب العلمى نفسه.

لقد كان العلم ، إلى وقت قريب ، يقوم على مقولات حكائية كبرى تحدد له غاياته فهو ، فى غمرة عصر التنوير ، قد تبنى مقولة التقدم وقابلية الإنسانية للارتقاء اللامحدود وإمكانية تحقيق السعادة للجميع .وهو، فى عصر الوضعية ، قد اتخذ من النزعة العلمية نموذجاً للتفكير ومعياراً لبناء مستقبل الإنسانية على أسس موضوعية خالية من الخرافات وترهات الميتافيزيقا ، وإن كان سينتهى بأن يجعل من الإنسانية المجردة دينا ونبراساً له . أما الماركسية فسوف تتخذ من العلم ، فى صورة المادية التاريخية ، منهجا موضوعيا لها ، وإن كانت لن تخلو من طوباوية تحقيق العدالة الشاملة وإلغاء الطبقات والقضاء على الدور القمعى للدولة وتحقيق نظام إدارة الأشياء .إلا أن هذه الإفرازات سرعان ما سوف تبين عن وظيفتها «الأسطورية» أو دورها -كما يذهب «ليوتار»كحكايات أو "ميتاحكايات" تتعلق بها الرغبات وتدعمها السلطة أكثر من تمثيلها لمعان تولدها حركة المجتمع. وهذا هو العلم ، فى عصر مابعد الحداثة ، يضع "مشروعيته" فى قدرته على الآداء والفاعلية والإنجاز ، وكلها معايير "براجماتية" وهو ما أدى فى إطار الرأسمالية البالغة التقدم إلى الوقوع فى تناقضات ومفارقات غريبة: إذ إن رفع الكفاءة الإنتاجية بواسطة تحديث الأجهزة لمواجهة حركة المنافسة العالمية تقابله ضرورة تقليل التكلفة ، وهو مايؤدى إلى ترشيد العمل عن طريق تقليص العمالة الزائدة ، ومن ثم إلى نشر البطالة ، كما نرى حاليا فى العالم الغربى المتقدم ، أضف إلى ذلك أن العلم الوضعى لايستطيع أن يبرر نفسه بنفسه ، إذ إن أية مشروعية حتى ولو قامت .

وفقا لنظرية "هابرماس" على تجانس المجال الاتصالى بواسطة الاجماع، لابد أن تتجاوز الخطاب العلمى بالضرورة ، إما ارتداداً إلى حكايات تخطاها العصر ، وإما بالإغراق عن طريق "الخطاب الهامشى (Paralogie) فى متاهات الا عيب اللغة (انظر جان - فرانسوليوتار: الوضع مابعد الحداثى ، الذى ترجمه أحمد حسان إلى العربية - دار شرقيات).

ولعل مبدأ ألا عيب اللغة هذه ، التى تشغل بال أصحاب المنطقية الوضعية والرمزية ، والتى تشغل "ليوتار" كثيراً ، وهو المهموم بكشف مدى عمق الهوة بين اللغة والواقع (فى كتابه "الخلاف") وبإبراز سمك التعارضات بين النظم الإشارية والتقويمية والبرجماتية التى تحكم النسق أو البناء اللغوى والتى تجعل العلاقة بين هذا البناء وبين الواقع علاقة إشكالية هو المبدأ عينه الذى يدفع "جان بودريار" القطب الثانى الفرنسى لتيار مابعد الحداثة ، إلى إبراز الأساس الرمزى الذى تقوم عليه علاقات التبادل الاجتماعى . ذلك أن "بودريار" فى سعيه نحو تأسيس علم اجتماع للاستهلاك يكتشف مدى الوهم الذى نقع فيه حين نربط بين الحاجة الطبيعية وبين طلب السلعة الاستهلاكية ، اذ أن هذه السلعة لاتستمد قيمتها من قدرتها على إشباع الحاجة إليها وإنما من وظيفتها الرمزية داخلب نسق علاقات التبادل الاجتماعى . (جان بودريار" نحو نقد الاقتصاد السياسى للعلامة). وسوف تكون عملية تحديد الطابع الرمزى للسلعة ، ابتداءاً من دلالتها المظهرية فى المجتمع البدائى (نظام"الكولا" و "البوتلاتش") إلى وظيفتها الكامنة فى تأثيرات "الموضة" (راجع أيضا نظام الموضة لبارت) والتمايز الاجتماعى وما يقوم عليه من لعبة الزيف أو الخلط المصطنع بين وظيفة السلعة وجماليتها ، بمثابة نقطة انطلاق لعديد من أبحاث الكاتب عن "الوضع الرمزى" للأشياء عبر تاريخ المجتمعات البشرية ، بل وحتى فى إطار العلاقات الاجتماعية - الرمزية للموت (خير دليل على ذلك إعلانات الوفيات والنعى فى الأهرام)، وهو مايسمح له بإقامة سميولوجيا كاملة لأنماط استهلاك الأشياء حيث تلعب السلعة دور الدال فى قلب لغة للتبادل أكثر من

كونها عنصراً من عناصر منطق اجتماعى محدد . ولعل الجدير بالملاحظة أن "بودريار" ، على شاكلة "دلوز" و "ليوتار" و "جاتارى"، بل و "فوكو" نفسه فى أعماله الأخيرة عن الجنس والسلطة ، يعطى الأولوية لدور الرغبة ، كحافز دينامى أو عامل قوة ، على الطريقة النيتشوية ، داخل نسق العلاقات الاجتماعية ، فى تحديد الاقتصاد الرمزى أو اقتصاد الرغبة .

وأخيرا لعل القاسم المشترك الذى يسم حركة مابعد الحداثة هو تمرد الإنسان المعاصر على كل الآليات التنظيمية والتكنولوجية والأيديولوجية التى ابتدعتها الحداثة منذ قيام المجتمع الصناعى والتى انتهت باغترابه داخل نسق متكامل من العلاقات الرمزية والحكائية لعل أبعدها أثراً وأكثرها تعرضا للنقد والتفكيك حاليا كانت الحركة الإنسانية والتاريخية والماركسية والفرويدية ، وذلك باسم ذاتيته وضرورة مطابقته لواقعة المباشر بعد فصام دام طويلا . ولكن ياترى ماهى حقيقة هذا الانسان خارج إطار العلاقات الرمزية ؟ وياترى ماهى "طبيعته" الفعلية خارج لغة التصورات التى يقيمها حول نفسه ، والتى لاتتجاوز فى الأغلب ، لغبة الاستعارة والكناية ؟

المحتويـــات

الموضــوع	رقم الصفحة